

CHINESISCHES PORZELLAN

UND DIE ÜBRIGEN KERAMISCHEN ERZEUGNISSE CHINAS

VON
ERNST ZIMMERMANN

·I·
BAND

·LEIPZIG·
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Hartner.

Bad Homburg.
7 mar 1935.

CHINESISCHES PORZELLAN

CHINESISCHES PORZELLAN

UND DIE ÜBRIGEN KERAMISCHEN ERZEUGNISSE CHINAS

VON

PROF. DR. ERNST ZIMMERMANN
DIREKTOR DER STAATL. PORZELLANSAMMLUNG
IN DRESDEN

I. BAND: TEXT

ZWEITE AUFLAGE

LEIPZIG · 1923
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

VORWORT
ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Das schnelle Vergiffensein der ersten Auflage vorliegenden Werkes dürfte zur Genüge bewiesen haben, daß ihr Erscheinen, wie damals ausgesprochen ward, in der Tat einem wirklichen Bedürfnis entgegenkam. Die neue Auflage erscheint nun in stark erweiterter Form, indem sie, den inzwischen bedeutend erweiterten Interessen der Zeit auf diesem Gebiet entsprechend, nicht bloß die Geschichte des chinesischen Porzellans, sondern der ganzen bisher bekannten Keramik Chinas zu geben versucht, soweit die Darstellung einer solchen heute schon möglich ist. Dies dürfte namentlich den jetzt so ganz besonders beachteten Anfangsperioden derselben zugute gekommen sein. Hierbei sind alle neueren Arbeiten dieses Gebietes, soweit sie bis zum Abschluß dieses Werkes vorlagen, berücksichtigt worden, sowie auch alle Resultate weiterer Forschungen auf Reisen im In- und Auslande.

Januar 1923.

ZIMMERMANN.

INHALTSVERZEICHNIS.

I.

QUELLEN, LITERATUR UND BESTÄNDE.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen: es gibt heute wohl kaum ein größeres Gebiet der bildenden Kunst, von dem wir trotz allen Forschens noch so wenig wissen wie von dem der Kunst Chinas. Zu gewaltig gibt sich der Umfang dieses Riesenreichs, zu kurz ist noch die Zeit, da es endlich wohl oder übel seine frühere sprichwörtliche Abgeschlossenheit hat aufgeben müssen, und zu stark noch die Unzugänglichkeit seiner Bewohner, als daß wir uns schon inniger mit ihr hätten vertraut machen und sie auf der Grundlage unserer europäischen Wissenschaft, die allein hier für uns in Frage kommen kann, hätten durchforschen können. Es ist vielfach völliges Neuland, das wir hier betreten, und so kann uns ein jeder Tag auf diesem Gebiete Überraschungen bringen, wie wir sie auf dem unserer eigenen Kunst kaum noch irgendwie erwarten dürfen, die aber so manches bisher von uns so fest Geglaubte völlig über den Haufen stürzen und ganz neue Anschauungen zutage fördern können. Es stellt somit dasjenige Gebiet der Kunst dar, auf dem die kunstwissenschaftliche Forschung heute wohl noch am meisten zu arbeiten hat und wohl noch die bedeutendsten Funde erwarten kann.

Von dieser Unkenntnis der chinesischen Kunst macht eine große Ausnahme allein das Gebiet der chinesischen Keramik, somit dasjenige, das immer einen so besonderen Ruhm des so begabten chinesischen Volkes ausgemacht hat und um der wunderbaren Eigenschaften und Schönheiten seiner Erzeugnisse willen von jeher auch die Aufmerksamkeit aller Völker und so auch der europäischen auf sich gelenkt hat, die nur je mit ihm in Berührung gelangt sind. Ihm haben daher auch wir zuerst unser ganzes Interesse zugewandt und so sind wir heute in der Tat über dasselbe bereits so gut unterrichtet, daß wir nicht bloß seine künstlerische, wie technische Stellung innerhalb der übrigen Keramik der Welt voll erfaßt haben: auch seine geschichtliche Entwicklung liegt jetzt im allgemeinen so klar vor uns, daß größere Überraschungen aus China, es sei denn allein für seinen Anfang, kaum noch zu erwarten sein werden. Ein Weiterarbeiten auf diesem Gebiete wird darum in der Regel wohl nur noch Ergänzung oder Einzelberichtigung bedeuten.

Dies so willkommene Resultat verdanken wir in erster Linie der kunsthistorischen Arbeit der Chinesen selber, die sehr früh und weit früher als wir seit der christlichen Entwicklung, aufzeichneten, was sie von diesem Gebiet nur irgendwie

noch in Erfahrung bringen konnten oder selber vor Augen sahen. Dazu kamen bei uns die reichen Bestände an chinesischen Porzellanen, den edelsten Erzeugnissen ihrer Keramik, die unser großes Gefallen, ja Leidenschaft für sie schon seit Jahrhunderten bei uns zusammengebracht hat, denen sich dann in unserer Zeit auch die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas anschlossen. Und endlich gesellt sich dazu noch die Tradition, die sich in China länger und sicherer erhalten hat, als sie dies bei uns in der Regel zu tun pflegt, die uns in letzter Zeit von jenen, die sich aus irgendeinem Grunde länger dort aufgehalten, von dort überbracht worden ist, ein Faktor freilich, der sich auch hier wohl wie immer mit jenen beiden zuerstgenannten an Zuverlässigkeit kaum wird messen können. Sie alle aber haben, zusammen genommen, für dies Gebiet eine Grundlage abgegeben, wie wir eine solche nicht oft für die Geschichte unserer eigenen Kunst zu besitzen uns rühmen können.

Was zunächst die Berichte der Chinesen über dieses Gebiet, die literarischen Quellen, anbetrifft, so haben sich diese nicht nur als älter als die über unsere eigene Kunst seit dem Untergang der römischen Welt herausgestellt: sie erscheinen auch in der Regel ebenso zuverlässig und genau, mögen sie sich im übrigen im Vergleich zu den unserigen auch noch so trocken und poesielos geben. Es liegt dem dank seiner in der Hauptsache konfuzianischen Erziehung ruhigen, sachlichen Naturell des Chinesen ganz besonders, zu sammeln und aufzuzeichnen, was war und ist, und dies mit ziemlicher Genauigkeit und Objektivität. Das ist auch der Geschichte seiner Kunst zugute gekommen, damit auch der seiner Keramik. Schon aus dem 14. Jahrhundert stammt, von gelegentlichen früheren Erwähnungen dieses Gebietes abgesehen, der erste wirkliche Bericht über einen Teil derselben[1]) aus jener Zeit, da China sich unter der Fremdherrschaft der Mongolen befand. Dann aber war es vor allem die friedliche Zeit der wieder nationalen Mingdynastie (1368—1643), in der man mit Eifer zusammentrug, was man noch über die Erzeugnisse der Vergangenheit wie der eigenen Zeit in Erfahrung zu bringen wußte. Damals erschienen vor allem als die wichtigsten Quellen dieser Zeit, das 1387 zuerst, dann 1459 erweitert, von neuem herausgegebene Ko ku yao lun und 1625 das Po wu yao lan, die beide, fast alle Gebiete der Kunst umfassend, auch Kapitel über die Keramik enthielten. Dann aber war es vor allem in der darauffolgenden Zeit der T'singdynastie (1644—1912) zuerst im Jahre 1774 die in sechs Büchern eingeteilte T'ao schuo, d. h. Beschreibung der Töpferei, Aufzeichnungen von Tschu Yen, sowie die 1815 erschienene, schon einige Jahrzehnte vorher von Lan Pin-nan verfaßte King-tê tschên t'ao lu, d. h. Aufzeichnungen über die Porzellane von King-tê tschên, der wichtigsten Porzellanerzeugungsstätte, die es in China gegeben, die weitere Aufklärung brachten. In beiden Werken hatten die belesenen und auf keramischem Gebiete bewanderten Verfasser alles zusammengetragen, was sie über dieses noch aus den in China so beliebten Ortschroniken, alten Abhandlungen, besonders über den mit dem Porzellan so stark in Verbindung stehenden Tee, den gleichfalls hier so beliebten Enzyklopädien, den Werken über Kunst und Altertümer und ähnlichem, vor allem aber auch in den früheren Arbeiten über dieses Gebiet zu finden gewußt

hatten. Sie sind alle sehr reich an Einzelheiten, die aber nach echt chinesischer Sitte niemals sehr gut geordnet und zusammengefaßt erscheinen, dazu trocken und eintönig und ganz jenes Schwunges entbehrend, den unsere Arbeiten über Kunst in der Regel auszuzeichnen pflegen. Denn nur das Zusammentragen des Materials, nicht seine klare Verarbeitung scheint für gewöhnlich dem Chinesen die Hauptaufgabe wissenschaftlicher Arbeit zu sein, über die er dann nicht hinauskommt und so ist ein Studium dieser Werke für uns an ganz andere Methoden gewöhnte Europäer nicht eben leicht: es bedarf eines ganz ungewöhnlichen Maßes von Arbeit und Anstrengung, um sich durch sie hindurchzuarbeiten und sich ihren Inhalt wirklich nutzbringend anzueignen, was nicht jedermanns Sache ist. Vor allem aber sind sie chinesisch abgefaßt. So waren sie bei uns für weitere Kreise nicht eher benutzbar, als bis gefällige Sinologen sie in eine Sprache übertrugen, die uns geläufig war.

Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts erfuhr daher Europa, obwohl das chinesische Porzellan damals dorthin schon in großen Mengen gelangte und auch seit der Entdeckung des Seeweges nach Ostindien sich zahlreiche Europäer in China aufhielten, von einigen, ganz wenigen, völlig sagenhaften Berichten früherer Zeiten[2]) abgesehen, so gut wie gar nichts Genaueres über dieses Produkt und erst um die Wende dieses Jahrhunderts, als letztere, durch besondere Umstände begünstigt (s. S. 221) tiefer in dies Land eindringen durften, stellte sich hier eine Änderung ein. So erschien 1697 in Amsterdam zuerst ein Bericht des nach 1687 nach China gelangten Jesuitenpaters Lecomte[3]) über dies Land, in dem er auch ausführlich das Porzellan behandelte. Er widerlegte hierbei die alten Fabeln über dasselbe und berichtete dann ausführlicher über die Kunst und Technik dieses Erzeugnisses, befand sich aber dabei gleichfalls über das Wesen desselben noch ziemlich im Unklaren. Dann aber kamen am Anfang des 18. Jahrhunderts, 1717 und 1724, in Paris die berühmten von in China lebenden Missionaren verfaßten lettres curieuses et édifiantes[4]) heraus, die damals allgemeines Aufsehen erregten, da sie uns die erste zuverlässige Kunde über dies bisher so rätselhafte und unbekannte Land brachten. Unter ihnen befanden sich aber auch zwei längere, 1712 und 1722 von dem französischen Jesuitenpater Père d'Entrecolles verfaßte Briefe, in denen er zum ausgesprochenen Nutzen der europäischen Keramik in der ausführlichsten Weise alles, was er bei seinem Aufenthalte dort und durch sein weiteres Eindringen in das Land über dies Erzeugnis in Erfahrung zu bringen gewußt hatte, zu berichten suchte. Ihr Inhalt war epochemachend: es war das erste wirklich Tatsächliche, was Europa über dies Erzeugnis erfuhr, das zwar inzwischen im Jahre 1709 durch das Genie Böttgers nach heißem Bemühen in Dresden endlich nacherfunden worden war, trotzdem aber immer noch für die Allgemeinheit das alte Rätsel blieb, da man aus ihm hier ebenso ein Geheimnis zu machen suchte, wie dies bis dahin den Chinesen geglückt war. Es war aber zugleich auch, da d'Entrecolles sich über dies Gebiet aufs eingehendste hatte unterrichten können, indem er nicht nur die Schriften der Chinesen über dasselbe studiert, sondern sogar bis zur damaligen Hauptfabrikationsstätte des Porzellans King-tê tschen hatte vordringen können

und dort sogar mit den Porzellanarbeitern vertraut geworden war, so vollständig und zuverlässig, daß auch wir noch aus ihm den größten Nutzen zu ziehen vermögen. Doch war ihr Inhalt zunächst in der Hauptsache nur technischer Natur. Je weiter dann aber seine Zeit zurückwich, desto mehr sind seine Berichte dann auch die wichtigsten Geschichtsurkunden für diejenige Periode des chinesischen Porzellans geworden, in der sie geschrieben, und damit für eine ihrer bedeutendsten und schönsten, aus der auch die meisten Erzeugnisse zu uns gelangt sind. Sie haben dadurch eine stetig wachsende Bedeutung erlangt.

Dafür sind sie freilich auch für lange Zeit die einzigen geblieben, die uns für dies Gebiet zur Verfügung standen. Denn erst in unserer Zeit, d. h. im Jahre 1856, erschien endlich die erste Übersetzung einer der genannten Quellenschriften und zwar in Paris mit Hilfe der französischen Regierung durch den Sinologen Stanislas Julien, die der King-tê tschên t'ao lu, der „Geschichte der Porzellane von King-tê tschên"[5]), ein äußerst verdienstvolles Unternehmen, das von nun an bis in unsere Zeit die Grundlage aller Erforschung des chinesischen Porzellans bleiben sollte. Sie war um so wertvoller, da Julien derselben noch viele sie ergänzende und weiter belehrende Zusätze aus anderen chinesischen Quellen hinzugefügt hat, sowie auch die Übertragung einer freilich nur kurzen japanischen Abhandlung über japanisches Porzellan von der Hand des Leydener Professors I. Hoffmann und eine Abhandlung des damaligen verdienstvollen Chemikers der französischen Staatsmanufaktur zu Sèvres, A. Salvétat, in der dieser auf Grund der Übersetzung der chinesischen Quellenschrift die Technik des chinesischen Porzellans ausführlich behandelte. Eine ganz überraschende Fülle neuen Materials ward uns so auf einmal für dies bisher so wenig gekannte Gebiet dargeboten. Nun erst war eine Geschichte der chinesischen Keramik für uns wirklich denkbar und Julien wird daher für alle Zeiten als ihr erster Begründer gelten.

Doch leicht war dadurch die Abfassung einer solchen noch nicht geworden. Die den chinesischen Quellen anhaftende Trockenheit und mangelhafte Ordnung hatte naturgemäß Julien seiner Übersetzung nicht benehmen können. Letztere war auch nicht gerade durch die Beigaben aus anderen Quellen vermindert worden. So war es nicht eben leicht, aus seiner Arbeit den vollen Nutzen zu ziehen. Dazu kam, daß Julien zwar ein verdienstvoller Sinologe, doch leider nicht auch ein keramischer Kenner war. Er hat sich trotz dieser Übersetzung doch nie ernstlich mit der Keramik befaßt und ist es immer eine mißliche Sache, sich mit diesem doch so schwierigen Gebiete ohne einige keramische Vorkenntnisse zu beschäftigen, ganz besonders, wenn es sich um die uns zunächst so fremdartige Keramik der Chinesen handelt und man es dabei auch noch mit einer Sprache zu tun hat, die manchmal mehr dazu da zu sein scheint, den Sinn zu verbergen als zu enthüllen. So ist auch Julien, zumal er nicht einmal vom chinesischen Porzellan die geringste Ahnung gehabt zu haben scheint, den auf diesem Gebiete Unwissenden stets drohenden Gefahren keineswegs entgangen. Vor allem Übersetzungsfehler haben sich in seine Arbeit eingeschlichen, die einem Kenner desselben kaum begegnet wären, Fehler, die dann lange Zeit hindurch

für uns das Bild der Entwicklung des chinesischen Porzellans gar arg getrübt haben, bis sie schließlich von anderer kundigerer Seite widerlegt worden sind. Dies ist zuerst durch den so verdienstvollen, deutschen Sinologen Friedrich Hirth in seiner 1888 erschienenen Arbeit, betitelt „Ancient Porcelain, a study in Chinese Mediaevel Industry and Trade"[6]) geschehen, in der er vor allem auf einen in dieser Beziehung ganz besonders verhängnisvollen Irrtum Juliens aufmerksam gemacht hat[7]). Durch ihn erst konnte die erste Periode des chinesischen Porzellans klarer erkannt werden.

Ein weiterer großer Fortschritt erfolgte dann durch den in Peking lange Zeit lebenden englischen Arzt S. W. Bushell, der ein ganz guter Sinologe war, jedoch ein noch weit besserer Kenner der chinesischen Keramik, ja wohl der beste, den es bis dahin gegeben. Er hat selber in China während seines langen dortigen Aufenthaltes chinesische Keramik gesammelt, dann auch durch intimeren Umgang mit chinesischen Kennern und Sammlern sich einen großen Teil der chinesischen Tradition und Kennerschaft auf diesem Gebiet zu eigen zu machen gewußt. Sein berühmtes Hauptwerk, das 1897 unter dem Titel „Oriental ceramic Art"[8]) in New York erschien, ein Prachtwerk ersten Ranges, nur freilich um seines Preises willen für wenige erreichbar, vermochte daher zum ersten Male eine fast vollständige Geschichte der chinesischen Keramik zu geben, so weit man wenigstens diese damals schon kannte. Zugleich fügte er in Übersetzungen noch mannigfaltige Auszüge aus anderen noch nicht übertragenen chinesischen Quellen bei und gab damit viele dankenswerte Ergänzungen zu Juliens und Hirths Arbeiten. Aber Bushell erwarb sich dann auf diesem Gebiet noch ein weiteres großes Verdienst: noch kurz vor seinem Tode gab er im Jahre 1908 ein von ihm in China aufgefundenes und erworbenes, in seinem textlichen Teil freilich von ihm schon früher[9]) veröffentlichtes Werk heraus, ein Manuskript des seinerzeit sehr berühmten chinesischen Sammlers und Kenners des 16. Jahrhunderts Hiang-Yüan P'ien, in dem dieser alle hervorragenden keramischen Werke der Vergangenheit und auch seiner eigenen Zeit, die er noch gesehen oder selber besaß, im ganzen 83 Stücke, in farbigen Abbildungen wiedergegeben und unter Beifügung mancher interessanter Nebenbemerkungen beschrieben hatte[10]). Diese Veröffentlichung wird immer für die Erkenntnis der Geschichte der chinesischen Keramik eine ganz hervorragende Stellung einnehmen. Nur allein durch sie vermag man sich, wie sich zeigen wird, von den ersten Perioden der schon edleren chinesischen Keramik heute noch ein einigermaßen klares Bild zu machen. Bedauerlich nur, daß durch einen ewig zu beklagenden Zufall[11]) die Farben der Abbildungen keine volle wissenschaftliche Glaubwürdigkeit beanspruchen können. Und so hat es das Unglück gewollt, daß auch diese Arbeit gleich der Juliens nicht ganz jenen Wert erhielt, der ihr sonst zustehen würde.

Bushell hat dann aber auch noch nach seinem Tode auf diesem Gebiete äußerst segensreich gewirkt: im Jahre 1910 erschien, von ihm noch übersetzt, die zweite der oben genannten chinesischen Quellenschriften über dies Gebiet vom Ende des 18. Jahrhunderts, die „T'ao schuo"[12]), wodurch nun die beiden allerwichtigsten für uns benutzbar wurden, nur daß leider Bushell, wie Julien

kein Keramiker, doch kein ganz sicherer Sinologe war und so seine Übertragung nicht immer ganz zuverlässig ausgefallen ist. Damit liegen aber eigentlich alle bisher übertragenen Quellenschriften der Chinesen über dies Gebiet in einer Form vor, die den strengeren Anforderungen europäischer Wissenschaftlichkeit nicht völlig genügt, und keinen größeren Dank dürften sich demnach wohl bei allen sich ernsthaft für das Gebiet Interessierenden die Sinologen erwerben, die sich in Verbindung mit tüchtigen keramischen Kennern einmal an neue Übertragungen der Quellen begeben würden. Erst dann würden wir für die Geschichte der chinesischen Keramik eine völlig gesicherte Grundlage besitzen.

* * *

Weit zahlreicher als die literarischen Quellen stehen uns heute für die Abfassung einer Geschichte der chinesischen Keramik die Erzeugnisse selbst zur Verfügung, darunter vor allem das Porzellan. Da eben dieses zu allen Zeiten und bei allen Völkern, mit denen sein Erzeugungsland in Berührung kam, den größten Beifall gefunden und dann auch die größte Begierde nach seinem Besitz erweckt hat, so ist es schon früh, so oft es nur Chinas politische und ökonomische Verhältnisse gestatteten, nach allen Himmelsrichtungen hin ein beliebter Ausfuhrartikel gewesen, der große Reichtümer in dieses Land gebracht haben muß. Auch Europa hat hier keine Ausnahme gemacht, im Gegenteil, es ist als das China kulturell am nächsten stehende Kulturgebiet schließlich für dies Erzeugnis sein bester Abnehmer geworden, dem in manchen Jahrhunderten nur das auch sonst mit China vielfach in engsten Handelsbeziehungen stehende Persien in dieser Beziehung nahe gekommen zu sein scheint. Das Hinüberströmen des chinesischen Porzellans zu uns beginnt freilich erst spät: das ganze Mittelalter hat anscheinend nur ganz vereinzelte Proben dieses Erzeugnisses gesehen, die meist auch wohl nur durch die Vermittlung des westlichen Asiens zu uns gelangten, dafür aber bei uns desto mehr bestaunt und bewundert zu werden pflegten. Man faßte sie für gewöhnlich in die edelsten Metalle, wie man ihnen in Persien sogar auch Wunder zuschrieb. Doch hat sich aus dieser Zeit bei uns nur ein einziges, lange Zeit nur wenig beachtetes Beispiel im Museum Fridericianum in Kassel ein im Vergleich zum übrigen Porzellan dieser Zeit recht unbedeutendes Stück, erhalten, das aber damals gleichfalls der prächtigsten Fassung für würdig befunden ward. Es scheint aus mehreren Gründen der Mitte des 15. Jahrhunderts anzugehören (Taf. 38 unten). Ihm schließt sich als nächstes die vielgenannte, gleichfalls reichgefaßte und ebenfalls sehr einfach gehaltene „Warhamschale“ des New College in Oxford an, die nachweislich der Erzbischof Warham 1532 diesem Institute hinterließ (s. S. 154). Beide zeigen freilich deutlich, daß in dieser Zeit nur ganz unbedeutende Porzellane zu uns gelangten und nur der allgemeine Tiefstand der damaligen europäischen Keramik, die erst seit kurzem zur Einführung der gleichfalls dem Auslande entlehnten Fayence gelangt war, vermag ihre damalige allgemeine hohe Werteinschätzung zu erklären.

Dann aber kam die Entdeckung des Seewegs nach Ostindien und damit die unmittelbare Berührung Europas mit China und den anderen fernen Ländern des Ostens. Bald bildeten sich in Europa große Handelsgesellschaften, um dieser idealen Errungenschaft auch die praktischen folgen zu lassen, und das so reizvolle Erzeugnis der Chinesen, das Porzellan, wurde hierbei nicht übersehen. Indessen mußten allem Anscheine nach noch immer ein halbes Jahrhundert und mehr vergehen, bis es gelang, zahlreichere Proben herüber zu bringen. Erst etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sehen wir Europa, wie die noch bei uns erhaltenen Stücke bezeugen, in etwas reicherem Besitze dieser Erzeugnisse, die aber, um ihrer Reize und ihrer Seltenheit willen noch immer hochgeschätzt, auch jetzt noch vielfach in kunstvolle und oft auch recht wertvolle Fassungen getan wurden (Taf. 153), und nun versuchte man es auch bei uns, wo es bereits eine schon entwickeltere Keramik gab, mit allen Kräften nachzubilden. Doch leider zunächst vergeblich und so mußte Europa noch für längere Zeit wohl oder übel China auf diesem Gebiete weiter tributpflichtig bleiben, bis eine in dieser Hinsicht günstigere Stunde schlug.

Eine leider zu günstige! Denn es steht fest, daß jetzt um die Wende des 16. Jahrhunderts, nachdem außer den zuerst nach China gelangten Spaniern und Portugiesen nun auch die rührigen Engländer und Holländer mit China in Verbindung getreten waren, das chinesische Porzellan als wirkliche Massenware nach Europa gelangte und hier aus einem seltenen Luxusgegenstand ein häufigerer Gebrauchsartikel wurde. Zahllos sind in dieser Zeit die Wiedergaben dieser Erzeugnisse auf den Gemälden der damals so blühenden holländischen Schulen, noch zahlreicher freilich die Stücke selber, die sich aus dieser Zeit bis heute bei uns erhalten haben. Doch wirklich Bedeutendes hat China selbst damals noch nicht den „Barbaren des Westens" zu überlassen geruht. Als Massen-, als Exportware kennzeichnet sich so ziemlich alles, was aus dieser Zeit sich noch heute bei uns vorfindet. Europa konnte damals auf diesem Gebiet noch keineswegs wählerisch sein; es mußte sich noch mit dem begnügen, was ihm das so überlegen sich fühlende China von seinem Überflusse vergönnte. Doch darf nicht übersehen werden, daß diese Zeit auch keine Blütezeit des chinesischen Porzellans darstellt. Denn es hatte bereits weit bessere Zeiten gesehen.

Dann aber bricht um die Wende des 17. Jahrhunderts auf diesem Gebiet ein neues Zeitalter an. Damals erreichte das Porzellan unter einem seiner allerbedeutendsten Herrscher, dem machtvollen Kaiser K'ang-Hi (1662—1722) eine wunderbare Blütezeit. Es setzt damit zugleich eine Steigerung der Produktion ein, wie China sie auf diesem Gebiete bisher noch nicht gesehen. Gleichzeitig beginnt Europa im Zeitalter des Barock, wohl nicht zum wenigsten, weil eben jene Blütezeit damals die schönsten Erzeugnisse zuwege brachte, aus der bisherigen Liebe zu diesem Erzeugnis eine Leidenschaft für dasselbe zu machen, die bald keine Grenzen mehr kennt und hier für die nächste Zeit ein ausgesprochenes Zeitalter des Porzellans heraufbeschwört. Und nun weiß gerade in dieser Zeit auch Europa mit Hilfe seiner Missionen in China sich festzusetzen wie nie zuvor und kaum jemals wieder. Europäer, bisher so verachtet und kaum

geduldet, werden hoffähig, werden Ratgeber und Beamte am kaiserlichen Hofe; sie dürfen sich sogar, man denke an den erwähnten Père d'Entrecolles in den Porzellanmanufakturen umschauen, wenn auch nur ein wenig heimlich, ein Fortschritt in den Beziehungen zwischen diesen beiden Kulturländern, wie man ihn sich vor kurzem noch kaum erträumt hatte.

Hauptursache dieser damals in Europa so plötzlich erwachenden Leidenschaft für das chinesische Porzellan, wie auch gleichzeitig für das japanische, war die Sehnsucht des alternden Barock nach neuen Erregungen und Reizen, sowie nicht minder das Verlangen der absolutistischen Herrscher, die das Zeitalter Ludwigs XIV. heraufbeschworen, nach Prunk und Glanz zur äußeren Bekräftigung ihrer nun so erhöhten Stellung. Da kam das Porzellan dieser beiden Länder mit seiner ungewöhnlichen Formenwelt, seiner herrlichen Farbenpracht und starkem Glanz in der Tat wie gerufen und so ist es kein Wunder, daß sich gerade am Hofe des „Sonnenkönigs" die ersten fanden, die uns als wirkliche Porzellansammler von der Geschichte bezeichnet worden sind: der Dauphin und auch der Herzog von Orléans[13]). Damit aber war das allgemeine Signal für das ganze damalige kulturelle Europa gegeben, das nun nicht verfehlte, diesem so schnell als möglich Folge zu leisten. Porzellansammeln ward jetzt die Parole für alle, die repräsentieren wollten, mindestens eine „Porzellangalerie" oder ein „Porzellankabinett" zu besitzen, mit Porzellanen in reichster Fülle ringsum an den Wänden, Pfeilern oder auf Kommoden, Schränken oder dergleichen wurde Ziel des Ehrgeizes aller großen und kleinen Fürsten der Zeit. Der Bescheidene verlangte wenigstens seine sogenannte „Kamingarnitur", seine Zierstücke für Schränke und Kommoden. Selbst auf das Land hinaus drang diese Mode, dorthin, wo Wohlhabenheit herrschte und man den Einfuhrorten dieses Erzeugnisses nahe genug war, so vor allem in Holland, Friesland und Holstein. Alle jedoch übertraf schließlich der so prunksüchtige Kurfürst von Sachsen, König von Polen, August der Starke. Prachtbauten und Porzellane, das sind die Dinge, durch die der Name dieses Monarchen für alle Zeiten weiterleben wird und, wie es nur einen „Zwinger" auf der Welt gibt, so auch nur eine „Porzellansammlung". Er wollte nicht bloß eine „Porzellangalerie", ein „Porzellankabinet" besitzen: ein ganzes Gebäude sollte in seiner Residenzstadt Dresden erstehen, das mit den schönsten Stücken, die damals auf diesem Gebiete in Europa zu erlangen waren, ausgestattet werden sollte, als eine Sehenswürdigkeit, wie es bisher in dieser Art noch keine gegeben. Es war wohl der prunkvollste Traum, den je ein europäischer Monarch geträumt, nur leider zu groß, um völlig zur Ausführung gelangen zu können. Mit dem Sammeln konnte das Bauen nicht Schritt halten[14]). Bevor dieses vollendet, starb der König und so ist aus einer Prachtdekoration nur eine Sammlung geworden, die berühmte „Dresdener Porzellansammlung" des Johanneums, die noch heute ein so beredtes Zeugnis von dem einzigartigen Streben dieses Fürsten ablegt[15]).

Neben dem Begehr nach Prunk und Luxus machte sich jedoch in dieser Zeit diesem Erzeugnis gegenüber auch das Bedürfnis, das Verlangen nach ihm aus rein praktischen Gründen geltend. Es ist jetzt um die Wende des Jahrhunderts

die Zeit, da die Berührung mit den exotischen Ländern auch die Sitte des Trinkens warmer Getränke aufkommen läßt, vor allem des Kaffees und des Tees. Bald entstehen in allen größeren Kulturstaaten die sogenannten „Kaffeehäuser", in die mit den feineren Getränken auch die feinere Gesittung einzog. Für diese war schon in den Ländern, aus denen sie stammten, z.T. das Porzellan fast allein im Gebrauch, das als ein ausgesprochen schlechter Wärmeleiter das hierfür brauchbarste Material darstellte. Und so erhebt sich nun auch in Europa bald überall eine lebhafte Nachfrage nach Tassen und Kannen, das vor der Nacherfindung des Porzellans durch Böttger im Jahre 1709 Europa selber noch in keiner Weise befriedigen konnte, und andere Gebrauchsgeschirre aus diesem Material schließen sich, sobald man sich an jene gewöhnt, an. Das Porzellan war damit bei uns in der Tat ein Gegenstand des Bedürfnisses weitester Kreise geworden.

In ungezählten Mengen, in ganzen Schiffsladungen, ist daher damals durch die Holländer, Engländer, Franzosen und Portugiesen, zuletzt auch durch die Schweden in dieser und der folgenden Zeit das chinesische, dann auch das japanische Porzellan nach Europa gebracht worden und hat sich hier über alle Kulturstaaten verbreitet. Es gab für dasselbe eigene Händler und auch bestimmte Kaufgelegenheiten, so vor allem die Leipziger Messen, zu denen damals alles zusammenströmte, was in Europa verkauft werden sollte. Und so groß ist in dieser Zeit die Menge der nach Europa gelangenden ostasiatischen Porzellane gewesen, daß sie noch immer trotz zweier Jahrhunderte die Hauptmasse dessen darstellen, was heute bei uns vorhandenen ist. Das chinesische Porzellan jedoch ist damals, schon wegen des weit größeren Umfangs seiner Produktion, in viel größeren Mengen zu uns gekommen als das japanische, das sich auch an Güte mit ihm in keiner Weise zu messen vermochte.

Indessen war auch jetzt noch der größte Teil von dem, was damals zu uns aus China gelangte, Massen-, z. T. auch Exportware. Doch ist in dieser Zeit der Unterschied zwischen dem, was die Chinesen für sich selber und dem, was sie für das Ausland herstellten, keineswegs mehr so groß wie früher. Daneben hat China jedoch Europa damals ersichtlich auch seine allerbesten Sachen gegönnt. Ganz erstaunlich schöne Erzeugnisse haben sich aus dieser Zeit bei uns erhalten, wie sie in China selber kaum besser gefunden werden können, so vor allem in der „Dresdener Porzellansammlung", da ihr Begründer sich auf eine heute noch immer nicht ganz erklärliche Weise mit die besten Stücke zu sichern gewußt hat, die sich ihm damals in Europa auf diesem Gebiete darboten. Sie ist damit wohl die glänzendste Vertreterin dieser so ruhmvollen Periode des chinesischen Porzellans geworden, dem China nichts Gleiches zur Seite zu stellen hat. Doch fehlen ihr leider fast gänzlich einige der jetzt ganz besonders geschätzten Gattungen dieser Zeit (s. S. 243)[16], vielleicht weil China sie, als Europa damals mit ihm in engere Verbindungen trat, schon nicht mehr herstellte oder sie ihm doch nicht gönnte. Denn in der Hauptsache ist es immer frisch fabrizierte Ware gewesen, die damals zu uns gelangte.

Dann trat im Verlaufe des 18. Jahrhunderts ein sichtbares Nachlassen der

Porzellaneinfuhr aus China, wie auch aus Japan ein. Europa besaß nun dank der Erfindung Böttgers sein eigenes Porzellan und bald Porzellanfabriken mehr als genug. Auch verrann hier seit dem Ende der Rokokozeit mit der verlöschenden Prunksucht mehr und mehr die bisherige Porzellanleidenschaft. Dazu waren auch, z. Z. durch eigenes Verschulden, die Europäer wieder stark aus China herausgedrängt worden, wo der Fremdenhaß wieder bedeutend zugenommen hatte. Weit weniger Porzellan und auch weit weniger gutes ist daher in dieser Zeit nach Europa gelangt. Exportwaren überwogen und diese Verhältnisse haben sich dann mit dem Sinken der Kunst und Kultur in China nur noch verschlimmert: seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist, weil es selber nur noch recht wenig Gutes produzierte, Qualität kaum noch zu uns gelangt. Auch die Massenware blieb immer mehr aus, da man ihrer nicht mehr bedurfte. Nur für Schweden hat in dieser Beziehung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine merkwürdige Ausnahme bestanden: kaum eine einzige brauchbare Porzellanfabrik damals besitzend, dafür aber eine eigene „Ostindische Handelskompagnie", hat es während dieser ganzen Zeit fast noch sein gesamtes Porzellan aus China bezogen, freilich durchweg nur Exportware, die eigens für seine Bedürfnisse angefertigt, meist ganz besondere, kaum sonst wieder vorkommende Formen zeigt[17]). In dieser Beziehung damals also eine seltene Ausnahme.

Dann aber beginnt nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder eine ganz neue Zeit. Inniger, wenn jetzt auch ganz wider Willen, gerät nun China von neuem mit Europa in Verbindung; Kaufleute siedeln sich hier wieder an und ihnen folgen Gesandte, Konsuln, Missionare und andere Persönlichkeiten dieser Art. Da mußte auch die so reich entwickelte Kunst des Porzellans, wenn freilich auch längst von ihrer früheren Höhe herabgesunken, die Blicke der in China weilenden Europäer und nicht minder auch der Amerikaner auf sich ziehen. Doch während die Kaufleute, wie immer auf schnellen Gewinn bedacht, allein darauf ausgehen, ein neues wohlfeiles Exportporzellan einzuhandeln, weit schlechter als alles, was China bisher auf diesem Gebiete geleistet, und meist auch als alles, was Europa selber damals zuwege brachte das nur durch seine Billigkeit konkurrenzfähig war, wurden feinfühlige Vertreter der Diplomatie und andere kultiviertere Menschen gleichzeitig auf die guten alten Erzeugnisse dieses Landes aufmerksam. So erwacht bald die Lust in ihnen, diese Dinge zu sammeln und es entstehen hier eine ganze Reihe von Sammlungen, die später meist mit ihren Besitzern in ihre Heimat gelangten. Bald folgen ihnen dann auch die Händler nach: sie erwerben, was ihnen von altem chinesischem Porzellan noch in die Hände fällt und geben dann, es nach Europa oder Amerika hinübersendend, auch den dort Lebenden reichliche Gelegenheit, sich dasselbe neben dem von früher her dort Vorhandenen anzueignen und gleichfalls Sammlungen anzulegen. Eine neue Flut alter chinesischer keramischer Erzeugnisse kommt auf diese Weise zu uns. Doch die bedeutet keineswegs nur eine numerische Bereicherung. In China selber mit den Resultaten der ganzen bisherigen Entwicklung der chinesischen Keramik be-

kannt geworden, bringen Sammler wie Händler jetzt bisher bei uns noch nie erblickte Stücke und Gattungen zurück, darunter vor allem Erzeugnisse derjenigen Zeiten, als noch keine Einfuhrmöglichkeit bestand, oder auch solche, für die früher noch Verständnis fehlte. Dadurch erhielt nun die chinesische Keramik bei uns ein ganz anderes, bisher kaum geahntes Bild. Und nun tut sich auch in China seit den letzten Jahrzehnten die Erde auf: Bahnbauten und ähnliche zwangen seine Bewohner oder vielmehr die für sie arbeitenden europäischen Ingenieure die bisher so geschonten, weil heilig gehaltenen, über das ganze Land verstreuten Gräber zu öffnen und, was daraus zutage kam, war wiederum etwas selbst für die Chinesen vollständig Neues und Ungeahntes, Grabbeigaben der frühesten Zeiten, die freilich kein Porzellan, dafür aber ganz eigenartige keramische Schöpfungen darstellten, die ein ganz neues Licht auf die Anfänge der edleren chinesischen Keramik warfen. In immer größeren Mengen sind diese dann zu uns gelangt, wohl weil die Scheu vor Gräberöffnungen, nun einmal behoben, gewinnsüchtige Hände von nun an nicht weiter vor solchen zurückhielt. Auch diese Stücke werden jetzt schon aufs eifrigste bei uns gesammelt, ja fast schon eifriger als die der späteren Zeiten, deren Erzeugnisse in China immer seltener zu werden beginnen. Sie dürften auch, da dank der früheren Sitte der Einzelgräber China besonders reich an solchen Stücken ist, auch in Zukunft noch in recht großer Zahl zu uns gelangen und uns voraussichtlich auch noch manche merkwürdige, bisher nicht geahnte Überraschungen darbieten. Und so werden sie dasjenige gegenständliche Material darstellen, das die bisherige Auffassung von der Entwicklung der chinesischen Keramik vielleicht noch am meisten beeinflussen dürfte.

So haben sich die Erzeugnisse der chinesischen Keramik dank der großen Begeisterung bei allen Kulturvölkern der Erde, die mit ihnen in Berührung kamen, allmählich über die ganze Kulturwelt verbreitet, vor allem aber über Europa. Hier besitzt wohl heute, alles in allem genommen, Deutschland dank der vielen Fürsten, die am Beginn des 18. Jahrhunderts die aus Frankreich gekommene Porzellanmode mitgemacht, die reichsten Bestände. Sie sind freilich, wie bereits angedeutet, der Zeit ihres Zusammenkommens entsprechend, vielfach recht einseitig. An erster Stelle steht hier unzweifelhaft Dresden mit seiner Porzellansammlung, die wohl die größte Sammlung von chinesischen keramischen Erzeugnissen sein dürfte, die sich an irgendeiner Stelle vereinigt findet. Sie stellt, im Johanneum dort aufgebaut, zunächst jenen ganz ungewöhnlich großen Bestand dar, den König August der Starke am Anfang des 18. Jahrhunderts zusammengebracht hat und dürfte damit die beste Vertreterin der damaligen Epoche des chinesischen Porzellans sein, die eine ihrer allerbesten gewesen ist[18]). Nur fehlen ihr eben leider, wie erwähnt, wie allen Beständen aus dieser Zeit bei uns, einige der wichtigsten und heute besonders begehrten Typen, wofür sie freilich bei anderen Gattungen Stücke von einer Schönheit und Feinheit aufzuweisen hat (s. S. 223), die sich ähnlich sonst nicht wiedergefunden haben. Und dann enthält sie auch jene großen Monumentalvasen[19]), die immer das Staunen aller ihrer Besucher

ausmachen, in einer Fülle und Schönheit, wie sie gleichfalls nicht wieder vorkommt. Doch ist diese Sammlung in den letzten Jahrzehnten eifrigst weiter ausgebaut worden. Auch die Erzeugnisse der übrigen Perioden der chinesischen Keramik sind jetzt in mehr oder weniger reicher Zahl hineingekommen, so daß es zurzeit wenige andere Stätten geben dürfte, wo man ein so vollständiges Bild der gesamten Entwicklung gewinnen kann.

Daneben befindet sich in Deutschland der nächst größte Bestand im Schloß zu Charlottenburg[20]) bei Berlin, hier noch zum größten Teil in jener dekorativen Aufstellung, die einst allen jenen bei uns im 18. Jahrhundert zusammengekommenen, größeren chinesischen und japanischen Porzellanbeständen zuteil geworden ist. Dann sind zu nennen: die Porzellanbestände im Schloß Monbijou zu Berlin, auch diese gleichfalls noch dekorativ aufgestellt, dann die im Bayerischen Nationalmuseum und Residenzschloß in München[21]), in den Schlössern zu Altenburg[22]) und Arnstadt, der Favorite bei Baden-Baden, sowie auch die im Landesmuseum zu Gotha, die vor wenigen Jahrzehnten durch den Ankauf der Sammlung des vorher erwähnten Sinologen Hirth eine (s. S. 5) wichtige, wenn auch nur einseitige Bereicherung erfahren haben[23]). Unter den neueren Beständen sind die des ostasiatischen Museums zu Köln[24]) an erster Stelle zu nennen. Daneben finden sich mehr oder weniger umfangreiche Sammlungen fast in allen größeren kunstgewerblichen Museen Deutschlands, so im Berliner, im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, ferner in den meisten Völkerkundemuseen, wie denjenigen zu Berlin, München, Bremen, Dresden und Leipzig, die z. T. auch frühe Erzeugnisse gesammelt haben. Und endlich gibt es in Deutschland einige mehr oder weniger bedeutende Privatsammlungen, unter denen die fast ganz in China zusammengebrachte des kürzlich verstorbenen Ministers Stübel in Dresden an erster Stelle zu erwähnen ist[25]).

Nach Deutschland ist es unzweifelhaft England, das den reichsten Gesamtbestand aufzuweisen hat. Hier stehen an der Spitze die umfangreichen Sammlungen des Britischen, sowie des Viktoria- und Albertmuseums in London, erstere vor allem die so lehrreiche, fast alle Epochen des chinesischen Porzellans umfassende Sammlung des um die Erforschung des chinesischen Porzellans so verdienstvollen (s. S. 16) Mitdirektors Sir Wollaston Franks enthaltend[26]), die inzwischen weiter ausgebaut worden ist, während letztere die gleichfalls vermachte, besonders erlesene, doch fast nur die letzten Zeiten des chinesischen Porzellans berücksichtigende Sammlung Salting enthält, der einer der feinsten Sammler gewesen, die es auf diesem Gebiete gegeben. Daneben sind noch die größeren Bestände in den Museen von Birmingham und Edinburgh zu nennen. Unter den Privatsammlungen ist aber an erster Stelle die von George Eumorfopoulos in Clandon regis bei London[27]) zu nennen, für die früheren Erzeugnisse der chinesischen Keramik unzweifelhaft die allerbeste, die es überhaupt gibt, in der man wohl wie an keiner anderen Stelle einen Überblick über diese Epoche gewinnen kann.

Neben diesen beiden Ländern tritt Frankreich ziemlich zurück. Hier

ist vor allem auf die sehr umfangreiche, dem Louvre in Paris vermachte Sammlung Grandidier[28]) hinzuweisen, die sich besonders durch ihren Reichtum an Typen auszeichnet, doch, weil vor der Zeit früh abgeschlossen, noch nicht die frühen Arbeiten der chinesischen Keramik vorführt. Diese sind jetzt auf andere Weise in den Louvre gelangt[29]). Nicht sehr hervorragend ist dann der freilich nur nach religionsgeschichtlichen Gesichtspunkten zusammengebrachte Bestand im Museum Guimet, sowie der vor allem eine Reihe von frühen Stücken (s. S. 122) vorführende im Museum Cernuschi daselbst, denen sich dann hier noch neuerdings das Museum Jaquemart André mit Arbeiten des 18. Jahrhunderts anschließt. Daneben sind in Frankreich nur noch die freilich zunächst aus technischen Gründen zusammengebrachten Bestände des keramischen Museums in Sèvres zu nennen, sowie die des Museums zu Limoges mit der Sammlung Gasnault.

In Österreich finden sich chinesische Porzellane in größerer Anzahl wohl nur in Wien im Museum für Kunst und Industrie, deren größter Teil einst dem dortigen Handelsmuseum angehörte. In Holland, in dem doch einst im 17. und 18. Jahrhundert dank seiner so regen Handelskompagnie (s. S. 201) so ungezählte Mengen zusammenströmten, im öffentlichen Besitz nur recht wenige im Rijksmuseum zu Amsterdam, daneben freilich noch viele zerstreut in Privatbesitz, in Belgien nur im Musée du Cinquantenaire in Brüssel. Dann kommen noch in Schweden die Museen zu Stockholm, Göteborg und Lund, sie alle gleichfalls mit nicht allzu reichen Beständen[30]) und in Norwegen das zu Christiania[31]) in Betracht. Italien dagegen besitzt nur Weniges im Museo Correr in Venedig. Und endlich sollen sich, wenigstens vor dem Kriege, in Rußland sehr beträchtliche Bestände in einem der weniger zugänglichen, ehemals kaiserlichen Schlösser bei St. Petersburg befunden haben[32]), die freilich wohl nur dem 18. Jahrhundert angehört haben dürften, sowie auch frühe Stücke im Kreml in Moskau[33]) (s. S. 122).

Vor allem ist noch auf die erstaunlich großen, in ihrer Art einzig dastehenden Bestände in Konstantinopel hinzuweisen, die sich dort im Schatzhause des alten Serai, daneben auch im dortigen kaiserlich-ottomanischen Museum befinden[34]). Sie enthalten, in der Hauptsache wohl die Kriegsbeute darstellend, die die Sultane einst auf ihrem Siegeszuge durch das westliche Asien zusammengebracht haben, vor allem Porzellane der Sung- (960—1279) und Mingdynastie (1368—1643) (s. S. 121 u. 185), zwar nicht in allzu reicher Abwechslung, doch dafür in einer Fülle und Schönheit, wie sie sich in dieser Weise nicht wieder findet. Nur daß sie leider, bisher erst zum kleinsten Teile zur Aufstellung gelangt, der Forschung noch nicht allgemeiner zugänglich geworden sind, Ein z. T. ähnlicher, nur bedeutend kleinerer Bestand befindet sich auch in Persien in Ardebil, in der Grabmoschee des Schech Safi, die der Schech Abbas um 1600 errichten ließ. Er war dort einst, ähnlich wie die ostasiatischen Porzellane bei uns im 18. Jahrhundert in den Fürstenschlössern, dekorativ an den Wänden aufgestellt, hier jedoch in kleinen Einzelnischen[35]). Er scheint jedoch jetzt völlig unzugänglich zu sein.

Höchst bedeutende Bestände chinesischen Porzellans finden sich in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, wo die Freude am chinesischen Porzellan früher erwachte, als bei uns nach dem 18. Jahrhundert. Hier ist zunächst auf das Metropolitan Museum in New York hinzuweisen, das zwar die längere Zeit in ihm aufgestellte, so kostbare Sammlung von Pierpoint Morgan[36]) wieder verloren, doch immer noch die gesamte Entwicklung der chinesischen Keramik vorzuführen vermag, darunter vor allem Porzellane mit besonders schönen Glasuren, die Amerika immer besonders geliebt hat und die darum nirgendwo sonst in so großer Fülle und Schönheit zu sehen sind. Es hat vor kurzem durch die ihm vermachte, nicht große, aber ungemein erlesene Sammlung Altmann (s. S. 243) noch einen ganz besonders prächtigen Zuwachs erhalten[37]). Im übrigen wäre hier noch die kürzlich der Stadt hinterlassene, in einem eigenen Gebäude aufgestellte Sammlung Frick zu nennen. In Boston finden sich besonders gute Stücke im Museum of fine Arts, in Washington im Smithonian Institute die Sammlung Hippisley[38]), dem kürzlich noch die prachtvolle Sammlung Freer aus Detroit vermacht worden ist, in Chicago im Field Museum of National history, vor allem durch die Tätigkeit seines Abteilungsvorstehers Berthold Laufer, die umfangreichsten Bestände der frühesten Zeiten[39]) (s. S. 30 u. 38), daneben im Art Institute eine kleine, aber erlesene Sammlung von Arbeiten der Sungzeit. Unter den Privatsammlungen ist dann an erster Stelle die von F. Peters in New York zu nennen, wohl die beste Sammlung von Erzeugnissen der Sungzeit in diesem Lande, dadurch ein Gegenstück zu der oben erwähnten, gleichartigen von Eumorfopoulos in England[40]). Endlich gibt es in Nordamerika noch einige öffentliche Sammlungen mit chinesischer Keramik, so in Kanada in Toronto und Montreal, von denen die erste vor allem plastische Arbeiten der T'angzeit (s. S. 62) enthält[41]).

Wie aber steht es in dieser Beziehung um das Ursprungsland aller dieser Erzeugnisse, um China selber? Vermag man dessen Porzellan hier noch ebenso gut kennen zu lernen wie jetzt bei uns Kein Mensch ist heute bei der noch immer so großen Unzugänglichkeit dieses so weiten Reiches und seiner Bewohner imstande zu sagen, wieviel sich davon dort bis heute noch erhalten hat. Aber man vergesse nicht, welche Stürme über dieses Land im Laufe seiner so langen, abwechslungsreichen Geschichte hinweggegangen sind, nicht zuletzt auch in unseren Tagen, und daß diese Stürme bei asiatischen Völkern in der Regel weit vernichtender auszufallen pflegen als bei uns und wir ja auch selber dies Land — man denke nur an die Plünderung des Sommerpalastes in Peking durch die Franzosen im Jahre 1860, sowie an unseren Einmarsch in diese Stadt anläßlich des Boxeraufstandes im Jahre 1900 — nicht immer allzu schonend behandelt haben. Dazu kommt das friedliche Ausplündern von Seiten der Sammler und Händler, europäischen, chinesischen und selbst japanischen nun schon seit so vielen Jahrzehnten, die alles auf diesem und anderen Gebieten der Kunst dem Lande entführt haben, was ihnen nur irgendwie in die Hände fiel und in ihrer Heimat verwertbar erschien. Da ist es nicht weiter verwunderlich, wenn Kenner des Landes die Zahl der hier noch vorhandenen alten Porzellane für

nicht mehr allzu beträchtlich erklären und diese auch in der Tat jetzt in immer geringerer Zahl und stark verminderter Güte zu uns herüber gelangen. Es wäre also China mit diesen Erzeugnissen ganz ähnlich ergangen wie Italien mit seinen schönen Majoliken des 16. Jahrhunderts. So treten denn auch an die Stelle der Porzellane jetzt immer mehr jene (s. S. 25 u. 49) Grabbeigaben, die erst seit den letzten Jahrzehnten durch die Bahnbauten zum Vorschein gekommen und wohl auch in Zukunft das Hauptkontingent der von dort noch für uns erhältlichen keramischen Arbeiten darstellen werden. Nur an einer einzigen Stelle vermag man jetzt in China wirklich größere Bestände von Porzellanen zu sehen, in Peking, in dem erst vor kurzem in der „verbotenen Stadt" eröffneten Museum. Sie umfassen vor allem die bei unserem Vormarsch gegen Peking 1900 aus den kaiserlichen Palästen nach Yehore geretteten Schätze, sowie auch die noch vor kurzem im kaiserlichen Palast zu Mukden aufbewahrten, die dort schon seit längerer Zeit zu sehen waren[42]). Letztere stellen in der Hauptsache den überreichen Porzellanvorrat der ehemaligen kaiserlichen Hofhaltung vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts dar. Sie sind daher etwas gleichartig, dafür aber überreich an Stücken mit den geschätztesten Glasuren dieser Zeit (s. S. 233 u. 236). Was aber sonst noch in China an solchen Dingen vorhanden, schwimmt entweder unsicher im Kunsthandel umher, der hier nicht weniger rege ist als bei uns, oder befindet sich in den Händen sammelnder Europäer oder reicher Mandarine, für die zu allen Zeiten Kunstsammeln als das Zeichen höherer Bildung gegolten hat[43]). Nur längerer Aufenthalt und gute Beziehungen vermögen daher weitere Orientierung zu gestatten. Damit aber dürfte sich das Studium der chinesischen Keramik bei uns wie auch in Amerika weit leichter und weniger zeitraubend ermöglichen lassen, als in ihrem Ursprungslande. Daneben findet man aber auch in Japan in den dortigen Museen, Tempelschätzen und Privatsammlungen noch manche wertvolle Ergänzung. Denn Japan hat immer, wie alles Chinesische überhaupt, so auch die Keramik Chinas besonders hoch geschätzt. Und gerade in letzter Zeit hat es, obwohl es sein eigenes Porzellan keineswegs hoch bewertet, sich gerade wieder besonders für das chinesische begeistert. Es ist damit auf diesem Gebiete für Europa zu einem gefährlichen Konkurrenten geworden[44]).

* * *

Eine streng wissenschaftliche Bearbeitung der Geschichte der chinesischen Keramik konnte trotz des so reichlich bei uns vorhandenen gegenständlichen Materials erst in Angriff genommen werden, nachdem erst die größeren dieses Gebiet betreffenden Quellenschriften der Chinesen in Übersetzung vorlagen. Doch selbst als Julien 1856 seine Übertragung der T'ao lu (s. S. 2) herausgegeben, geschah anfangs in dieser Beziehung noch gar nichts. Es fehlte noch völlig die Übersicht über die bei uns schon vorhandenen Bestände, und damit die Vergleichsmöglichkeiten und die sich daraus ergebende Stilkritik. Auch waren die bei uns

zur Verfügung stehenden Bestände, weil fast alle zu gleicher Zeit nach Europa gelangt, zu einseitig, als daß sich aus ihnen schon eine Entwicklung hätte ergeben können. Als daher der französische keramische Schriftsteller Albert Jacquemart im Verein mit Edmond le Blant 1862 in Paris seine so verdienstvolle, umfangreiche Geschichte des Porzellans[45]) herausgab, wußte er kaum etwas anderes mit den ihm bekannt gewordenen chinesischen Porzellanen anzufangen, als sie auf Grund ihres Aussehens in bestimmte Gattungen einzuteilen und diesen besondere Namen zu geben, die ihnen z. T. bis auf den heutigen Tag verblieben sind (s. S. 246). Selbst China und Japan wußte man damals auf diesem Gebiet nicht recht zu trennen und erst dem bereits erwähnten Direktor des Britischen Museums Sir Wollaston Franks (s. S. 12) gelang dies besser. Er legte dann auch eine weitere Grundlage zu einer Geschichte des chinesischen Porzellans, indem er nicht nur seine an Typen so reiche, dem Britischen Museum vermachte Sammlung zusammenbrachte, sondern seinem trefflichen, 1878 herausgegebenen Katalog derselben[46]) auch eine Übersetzung der auf den chinesischen Porzellanen vorhandenen Datierungsmarken hinzufügte, die, richtig verwendet, ein wichtiges Hilfsmittel für ihre Datierung darstellen (s. S. 321). Er hat dann freilich diese Zeitbestimmungen an den Stücken seiner eigenen Sammlung noch nicht immer vorgenommen, wohl wissend, welchen Mißbrauch die Chinesen mit diesen Marken getrieben haben (s. S. 322). Doch hat er unzweifelhaft eine neue Grundlage für die Geschichte des chinesischen Porzellans gegeben, die, richtig benutzt, auch Basis einer solchen ist. Solche zu geben versuchten dann bald darauf zwei Pariser Sammler, im Jahre 1881 Du Sartel und 1894 der bereits erwähnte Grandidier[47]), dessen Sammlung jetzt, wie erwähnt (s. S. 13), zu den Zierden des Louvre gehört, in reich mit Abbildungen versehenen Veröffentlichungen ihrer Sammlungen, freilich ohne für ihre Arbeit die nötigen Kenntnisse und Schulung zu besitzen. Diese ist daher so gut wie vergeblich gewesen, ja z. T. sogar verderblich, da sie Irrtümer brachte, die lange nicht wieder aus der Geschichte der chinesischen Keramik verschwinden wollten.

Und so war es erst Bushell wieder, der in seinem bereits (S. 5) erwähnten großen Monumentalwerke die erste wirkliche Erfüllung brachte, nach der man sich schon so lange sehnte. Zum ersten Male erschien in diesem eine auf wirklichem Quellenstudium und umfassender Kenntnis der damals bekannten Gegenstände beruhende Darstellung chinesischer Keramik, begleitet von einer Fülle, z. T. wundervoller farbiger Abbildungen. Es ist dies ein Werk, das dauernd seinen Wert behalten wird, mag auch inzwischen das gegenständliche Material sich ganz bedeutend vermehrt und erweitert haben, zumal die Publikation auch sonst über dies Gebiet die wichtigsten Angaben enthält, die nur ein in China sich lange Aufhaltender zu geben vermochte. Doch freilich auch über diese so wichtige Arbeit sollte, wie einst über die nicht minder grundlegende Juliens wie auch Bushells Übersetzung der T'ao shuo ein Unstern walten. Bushell, der Arzt, war leider nicht auch Historiker. So ward es ihm ersichtlich schwer, ein so umfangreiches Gebiet wie das des chinesischen

Porzellans, völlig zu überblicken, den reichen Stoff, den es darbot, immer richtig zu ordnen und zu gliedern. Widersprüche und Unklarheiten sind darum nicht ausgeblieben, das historisch Wichtige ist auch nicht immer genügend betont. Um daher aus ihm vollen Gewinn zu schöpfen, muß man auch dieses Werk wieder stark durcharbeiten, das Wesentliche von dem Unwesentlichen trennen. Noch bedauerlicher jedoch ist, daß es hinsichtlich seiner Illustrationen nur eine Publikation der an sich recht guten, doch einseitigen Sammlung von W. C. Walters in Baltimore ist, der zu dessen Abfassung die Mittel beisteuerte. Und ganz ähnlich erging es dem Verfasser, als er im Jahre 1906 im Auftrag ein Handbuch der im Viktoria- und Albert-Museum in London befindlichen chinesischen Kunstschätze herausgab[48]). In beiden Fällen reichte das in diesen Sammlungen vorhandene Material zur Illustrierung der gesamten, bis dahin bekannten Entwicklung der chinesischen Keramik nicht aus und so ist es dem bis dahin besten Kenner derselben leider niemals beschieden gewesen, das Werk über sie herauszugeben, zu dem er dank seiner umfassenden Kenntnisse vollauf befähigt war.

Indes noch für geraume Zeit sollte es kein Werk über dieses Gebiet geben, das, was Bushell nicht völlig vergönnt gewesen, zu glücklichem Ende führte. Monkhouse ist in seinem an sich guten, aber nicht umfangreichen Werke[49]) nicht über Bushells Arbeiten hinausgekommen, Gulland jedoch in seinem zweibändigen, reich, aber schlecht illustrierten[50]) gar wieder arg zum eben erst überwundenen Dilettantismus zurückgekehrt, wodurch er nur neue Verwirrung angerichtet hat. Die beste Darstellung der Entwicklung des chinesischen Porzellans gab dann wohl Hippisley in der freilich nur kurzen Einleitung des Katalogs seiner im Smithonian Institute zu Washington aufgestellten Sammlung[51]). Er hat die übersetzten chinesischen Quellen sowie auch die europäische Literatur gewissenhaft durchgearbeitet, nur leider zu wenig Abbildungen hinzufügen können. Dann aber hat Brinkley in Amerika in einem vielbändigen Werke über chinesische Kunst[52]) auch einen Band über chinesische Keramik gebracht. Doch da er diese nach technischen Gattungen trennte, ist auch er zu keinem klaren Gesamtbild gelangt, dabei auch vielfach viel zu flüchtig gewesen. Und dann kann Brinkleys Werk so recht als eindringliche Warnung dienen, chinesische Kunstgeschichte, wie dies leider häufiger geschieht, nicht vom Standpunkte der Japaner aus zu betrachten, indem man sich zu sehr auf deren Quellen, Traditionen und Kennerschaft verläßt oder gar diese den chinesischen vorzieht. Nur neue Verwirrung und Unklarheit ist so die Folge seiner Arbeit gewesen für den, der nicht auf alles aus Japan Kommende kritiklos schwört. Seine Arbeit hat darum auch, so umfangreich sie auch ist, nur wenig Nutzen gestiftet und wohl auch nur wenig Beachtung gefunden[53]).

Dagegen hat dann ein Abschnitt der Geschichte der chinesischen Keramik, der zugleich einer ihrer wichtigsten, aber freilich auch schwierigsten ist, eine ganz bedeutende Förderung erfahren durch R. L. Hobson, Assistenten am Britischen Museum zu London. 1909 gab er in der bekannten englischen Kunstzeitschrift „The Burlington Magazine" eine ganze Reihe von Aufsätzen über die bis dahin noch viel zu wenig beachteten Erzeugnisse der Sungdynastie und der Mongolen-

herrschaft heraus[54]), in denen er zum ersten Male und auch schon mit recht großem Erfolg in dies bisher noch so wenig durchforschte Gebiet einige Klarheit zu bringen suchte. Ein Jahr darauf erfolgte, wohl nicht zum wenigsten auf seine Veranlassung hin, im dortigen Burlington Club eine recht umfangreiche, durch die Fülle des hier dargebotenen Vergleichsmaterials ungemein belehrende Ausstellung von Erzeugnissen dieser Zeiten, sowie der sich anschließenden Mingdynastie (1368—1643) aus englischem Privatbesitz, an die sich dann im Jahre 1911 eine von ihm bearbeitete, große, reich illustrierte Veröffentlichung[55]) anschloß, in der die auf dieser Ausstellung gewonnenen Resultate festgelegt wurden. Er hat damit für diese Zeit eine recht gute Grundlage gelegt, auf der nun auch für diese ein sicheres Weiterarbeiten möglich erschien.

Den ersten Versuch, eine erschöpfende Geschichte des gesamten chinesischen Porzellans und seiner Vorläufer mit vollster Ausnutzung aller uns jetzt hierfür zur Verfügung stehenden Hilfsmittel, der literarischen in ihren Übersetzungen sowohl wie der bis dahin bekannten Gegenstände zu geben, gab dann die erste im Jahre 1913 erschienene Auflage des hier vorliegenden Werkes. Sie versuchte auch, was Bushell noch nicht beschieden war, das Bild ihrer ganzen Entwicklung illustrativ zu belegen. Der trotz widriger Zeiten schnelle Absatz bewies, wie sehr eine solche Arbeit Bedürfnis war. Zwei Jahre darauf erfolgte ein gleicher Versuch durch Hobson[56]), der, auf teilweiser Revision der chinesischen Quellen gestützt, auch das weitere inzwischen zu uns aus China gelangte gegenständliche Material benutzte und sich auch mit den späteren, nicht Porzellan darstellenden keramischen Erzeugnissen Chinas befaßte. Mit diesen beiden Werken war die Geschichte der chinesischen Keramik zunächst abgeschlossen. Sie dürfte sich auch, wofern nicht noch ganz unvorhergesehene Funde ans Licht kommen, in ihren Hauptzügen wohl kaum noch beträchtlich verändern und so wird dieser Teil der chinesischen Kunst in der Tat ihr bisher bestgekannter und bestdurchforschter bleiben, hinter dem alle übrigen noch stark zurückstehen und wohl auch noch für längere Zeit zurückbleiben werden.

II.

DIE ERSTEN ANFÄNGE DER CHINESISCHEN KERAMIK.

Ungemein frühzeitig, ja als eine der ersten technischen Künste überhaupt und auch an den verschiedensten Stellen zugleich hat der Mensch die im Feuer geborene Töpferkunst erfunden, die ihm dann bald völlig unentbehrlich werden sollte. Es geschah dies meist in den ersten uns bekannt gewordenen Zeiten der menschlichen Kultur, dem prähistorischen, dem Steinzeitalter, d. h. bevor noch die Bearbeitung der Metalle gelang. Aber erst sehr viel später, selbst als sich auf diesem Gebiete die Kunst bereits zu regen begann, hat der Mensch auch die Technik weiter zu entwickeln gewußt, die ihm zu wirklich festen, widerstandsfähigeren Erzeugnissen verhalf. Denn des Feuers Macht ist zwar leicht zu entfesseln, schwerer jedoch zu beherrschen und die Natur reicht auch nicht überall willig die Erden dar, die ihre keramische Verwertung ermöglichen. Geschicklichkeit und Zufall müssen sich daher vereinigen, sollen auf diesem Gebiet wirklich Resultate entstehen und die sind immer erst die Folge einer längeren Entwicklung gewesen.

Fast das ganze Altertum hat es daher — wenn man von den Ägyptern absieht, deren kunstvolle Bearbeitung härtester Gesteine ersichtlich auch auf dem Gebiet der Keramik nach der Gewinnung ähnlich gearteter Materialien gestrebt hat — kaum zur Herstellung wirklich fest gebrannter Waren gebracht. Selbst in der christlichen Zeit sind vor dem 15. Jahrhundert solche bei uns in Europa kaum nachweisbar und dann ist auch die europäische Keramik aus eigener Kraft überhaupt nicht viel weiter gelangt. Denn die Erfindung des Porzellans durch Böttger ist ja nur eine Nacherfindung gewesen, als solche freilich eine durchaus selbständige, die aber ihre Anregung doch erst von außen erhielt. Die Völker des westlichen Kulturkreises sind eben niemals „keramische" Völker gewesen.

Ganz anders dagegen die Chinesen! Weit früher als bei uns, wenn auch innerhalb seiner nie unterbrochenen kulturellen Entwicklung recht spät, gab es in China eine schon entwickeltere Keramik, d. h. wirklich fest gebrannte Erzeugnisse und allem Anscheine nach erstand hier auch schon bald darauf das bis jetzt edelste Produkt der Keramik, das Porzellan, über das man dann gleichfalls nicht mehr hinausgekommen ist. Denn die ostasiatischen Völker, d. h. die Chinesen, und in ihrem Gefolge dann auch die Koreaner und Japaner, sind immer bis auf den heutigen Tag neben echt künstlerischen auch spezifisch

technische Völker gewesen, wie sie die Welt kaum wieder gesehen hat. Die Chinesen erfanden bekanntlich das Schießpulver, das Lumpenpapier, den Holzschnitt, den Buchdruck, den Kompaß und ähnliches mehr. Diese Erfindergabe ist auch ihrer Keramik zugute gekommen.

Sowohl in künstlerischer wie technischer Hinsicht kann man das Porzellan das edelste Erzeugnis der bisherigen Keramik nennen. Fest und, wenn glasiert, völlig widerstandsfähig gegen Säuren und sonstige äußere Angriffe, dazu schlecht wärmeleitend und nur bei ganz scharfen Berührungen zerspringend, zeigt es für gewöhnlich einen wundervollen, reinen, weißen, kristallinischen und, wenn es nicht zu dickwandig ist, auch stets durchscheinenden Scherben, dem eine dünne, feste Glasur herrlichen Glanz und Schimmer zu verleihen vermag. Und so mannigfaltig, wie bei keinem anderen keramischen Erzeugnis, sind auch seine Verzierungsmöglichkeiten, plastische wie auch vor allem farbige. Darum ist auch seine Verwendungsmöglichkeit so groß, sein Grundcharakter so fein und zart, seine Erscheinungsform so reich und so farbig wie kaum bei einem anderen Gebilde von Menschenhand, vor allem aber wie bei keinem, das der Mensch sich zu erschaffen gewußt hat fast aus dem Nichts.

Freilich war seine Gewinnung nicht leicht. Im Gegensatz zu allen vor ihm verwandten keramischen Stoffen stellt das Porzellan in der Hauptsache ein Gemisch zweier Erden dar, die, obwohl chemisch völlig gleich, physikalisch sich doch ganz verschieden, ja völlig entgegengesetzt verhalten, d. h. einen im Feuer sich festbrennenden, doch nicht schmelzenden Ton, das sogenannte Kaolin, d. i. Ton in seiner reinsten Form und einen im Gegensatz dazu schmelzenden Stoff, den für gewöhnlich Feldspat, sonst kalkhaltige Stoffe abzugeben pflegen. Diese beiden Verbindungen allein vermögen in richtiger Vermengung bei ausreichender, sehr starker Erhitzung diesen in der Keramik einzigartigen Stoff zu erzeugen, dessen Wesen so wunderbar ist, daß selbst die moderne Wissenschaft trotz aller zahlreichen Versuche denselben noch immer nicht völlig erkannt hat. Von diesen Stoffen finden sich die schmelzbaren sehr häufig in der Natur, der unschmelzbare, das Kaolin, ist dagegen weit seltener und es gehörte immerhin ein gewisses Glück dazu, einen solchen zu finden und nicht weniger auch eine gewisse Kombinationsgabe, wofern nicht ein reiner Zufall hinzukam, diese in der Natur für gewöhnlich getrennt vorkommenden Stoffe zusammenzubringen. Endlich war ein ziemliches Maß von technischem Geschick erforderlich, diese dann so zu vereinen, daß sie im schärfsten Feuer sich zwar verschmolzen, ohne dabei ihre Form zu verlieren. Soll diese Erfindung ganz vollendet sein, mußte man noch die Glasur gewinnen, die beim Porzellan im allgemeinen mehr ein Schmuckmittel zur Erzielung von Glätte und Glanz, als eine Zutat aus zunächst rein praktischen Gründen ist, die aber in keramischer Beziehung gleichfalls etwas ganz Besonderes darstellt. Sie muß fast immer durchsichtig sein, ganz fest an der Porzellanmasse haften, in demselben ungewöhnlich hohen Feuer, wie diese, gargebrannt werden, dazu fließen und nachher umgemein hart werden. Sie stellt damit ein zweites, völlig neues, gleich schwieriges Problem dar, dessen Lösung nur gelingen konnte, wenn man eine Glasur erfand, die in

ihrer Zusammensetzung dem Porzellan ähnlich, d. h. aus fast gleichen Stoffen bestand. Sie mußte wieder aus Kaolin und Feldspat, Kalkspat oder Kreide, dazu noch aus Sand oder Quarz bestehen, und erwies sich damit als ein schon recht kompliziertes, nicht eben leicht zu gewinnendes Gemisch der verschiedensten Bestandteile, das sich gleichfalls nicht ohne weiteres ergab[57]). Daß aber dies alles den Chinesen wirklich gelang und sie damit ein in der Keramik ganz einzigartiges Gebilde zuwege gebracht haben, wird stets ein ganz besonderer Ruhmestitel für sie bleiben. Er steht auf demselben Blatte wie ihre so mannigfachen anderen Erfindungen, die wir z. T. erst von ihnen entnommen, dann aber freilich, weil für sie bei uns vielfach ein größeres Bedürfnis vorhanden war, meistens weit besser auszunutzen gewußt haben.

Wann freilich das Porzellan erfunden wurde, steht heute noch immer nicht fest, auch nicht, ob dies die Folge eines bloßen Zufalls oder einer längeren Entwicklung oder die Tat eines einzelnen Mannes gewesen ist. Die chinesischen Quellen schweigen sich hierüber anscheinend aus und auch wir vermögen hierüber noch gar nichts Sicheres auszusagen. Die chinesische Sprache besitzt leider kein Wort, das von Anfang an Porzellan und nur dieses bedeutet hätte[58]) und die Beschreibungen der frühesten Erzeugnisse der chinesischen Keramik sind leider in den chinesischen Quellen viel zu allgemein gehalten, als daß man daraus ihren besonderen Charakter erkennen könnte. Zumal der Chinese allem Anschein nach auf die für dies Material so charakteristische, es von allen übrigen Erzeugnissen der Keramik so stark unterscheidende Durchscheinbarkeit nie allzugroßen Wert gelegt und sie daher im Gegensatz zu fast allen übrigen Völkern, die mit diesem Erzeugnis in Berührung gekommen sind, so gut wie nie erwähnt hat. So sind wir nur auf Mutmaßungen auf Grund der so dürftigen Angaben der Quellen angewiesen und werden wohl, falls nicht noch ganz besondere Funde zutage treten, in dieser Beziehung nie zu voller Klarheit gelangen.

Fest steht jedoch, daß die in Europa früher ganz allgemein verbreitete und leider noch immer nicht ganz verschwundene Ansicht, daß diese Erfindung schon dreitausend Jahre vor dem Beginn unserer Zeitrechnung erfolgt wäre, ein Irrtum war, den nur ein ganz seltsamer Zufall bewirkt hatte[59]). So früh hat auch in China die höhere Kultur nicht begonnen. Denn auch hier sind die ersten Entwicklungsstufen der Menschheit mühselig und langwierig gewesen, mußte erst viel Arbeit getan werden, bevor man zu höherer Gesittung gelangte. Und so hören wir in der Tat nicht vor der Wende des 6. Jahrhunderts nach Christi Geburt von keramischen Erzeugnissen, die, ihrer ganzen Beschreibung nach etwas durchaus Neues darstellen und auf Grund dieser Mitteilungen als wirkliches Porzellan erscheinen. Da nun auch die chinesischen Quellen über dies Gebiet weit beredter werden, als vorher, und von nun an gleichzeitig eine Entwicklung einsetzt, die nie wieder abgebrochen ist, so dürfte die Annahme wohl berechtigt erscheinen, daß in dieser Zeit das Porzellan zuerst aufgekommen ist oder wenigstens seine volle Ausbildung gefunden hat. Wir müssen demnach, solange wir nichts Besseres wissen, den Beginn des wirklichen Porzellans in diese Zeit setzen.

Wie die chinesische Keramik vor diesem Zeitpunkt ausgesehen und welche Entwicklung sie genommen hat, bevor sie in diese ihre höchste Spitze auslief, darüber sind wir freilich gleichfalls recht mangelhaft unterrichtet. Nur äußerst spärlich und anfangs z. T. noch recht sagenhaft geben sich die Berichte über diese ganze lange Zeit und erst seit kurzem entsteigen Erzeugnisse derselben den zahllosen, über ganz China verstreuten Gräbern, die früher, als zu geheiligt und auch aus Furcht vor bösen Geistern nie angerührt wurden, jetzt aber unbarmherzig von den die schon dem europäischen Einfluß geöffneten Teilen Chinas durchziehenden, sich stetig vermehrenden Eisenbahnbauten offen gelegt werden. Sie haben uns eine gänzlich neue Welt offenbart, die weitere Funde aus gleichen Ursachen wohl noch erweitern werden, damit auch bisher völlig ungeahnte keramische Erzeugnisse zutage gefördert, die freilich noch nicht ausreichend erscheinen, um schon ein völlig klares Bild von dem damaligen Stande der chinesischen Keramik zu geben.

Für den Chinesen beginnt die Geschichte seiner Keramik mit dem freilich von ihm selber nicht mehr recht geglaubten Bericht seiner Quellen, daß der noch völlig mythische „Kaiser“ Schên-nung, der nach den Ansichten der meisten chinesischen Quellen von 2852 vor Christi an regiert haben soll und zu den „fünf großen Herrschern“ dieser Zeit gerechnet wird und seinem Volke vielerlei Neues gebracht haben soll, darunter auch den Ackerbau und die Arzneikunde, auch selber der Erfinder der Töpferkunst gewesen sei[60]). Dies scheint zu besagen, daß auch in China, wie bei den meisten anderen Völkern der Welt, die Töpferkunst schon recht früh aufgekommen ist, in diesem Falle anscheinend beim Übergang vom Nomadentum zur seßhaft machenden Ackerbauwirtschaft, gleichzeitig aber auch, daß der damals angeblich zuerst aufkommende, auf die Erde, als sein Grundelement hinweisende Ackerbau auch den Gedanken einer anderweitigen Verwendung jener eingegeben hätte. Kochtöpfe und Näpfe, die, wie man später annahm, gleich den aus späterer Zeit erhaltenen, aus gelbem Ton hergestellt wurden, soll es damals bereits gegeben haben. Sie dürften auch wohl schon, eben weil es sich um Kochtöpfe handelt, gebrannt und nicht nur aus einer lehmartigen Masse hergestellt woren sein. Weiter wird berichtet, daß unter dem legendarischen „Kaiser“ Schao-hao Töpfer, die in den östlichen Quartieren angesiedelt waren, tzu-tschi genannt wurden, weshalb hier schon damals Meßgefäße aus Ton hergestellt worden sein müßten. Nach diesem Bericht soll dann der „Kaiser“ Huang Ti, mit dem 2697 vor Christi die chinesische Zeitrechnung beginnt und der in den Augen der Chinesen auch als der eigentliche Begründer ihrer Kultur gilt, auf den sie, wie auch auf seine Gemahlin eine wahre Fülle von Neuerungen und Verbesserungen zurückzuführen pflegen, zuerst einen Oberaufseher für die Töpferkunst eingesetzt haben. Sie muß demnach damals, da sie bereits die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich lenkte, schon reicher entwickelt gewesen sein. Endlich soll unter dem Kaiser Yü Ti Schun, aus dem Hause der Hiadynastie (2255—2206 v. Chr.), der den Chinesen immer als einer der edelsten aller Menschen und zugleich auch als einer ihrer besten Herrscher gegolten hat, bevor er um seiner guten Eigen-

schaften willen zum Throne gelangte, selber am gelben Fluß oder an anderer Stelle getöpfert haben[61]. Auch soll er seine Arbeiter so sehr durch die Güte seines Charakters für sich eingenommen haben, daß sie nur Sachen von bestem Material und sorgfältigster Arbeit auf den Markt gebracht hätten. Man hätte demnach damals schon auf diesem Gebiete auf die Güte der Arbeit gesehen. Einfach und schlicht, wie seine ganze Dynastie blieb, soll er die Töpferkunst dann auch weiter als Kaiser sehr geachtet haben. Er trank angeblich auch als solcher nur aus irdenen Gefäßen[62]. Unter ihm werden auch schon keramische Gefäße verschiedenster Art erwähnt, so solche für Wein (wu, t'ai und t'ai tsun), die wohl wegen ihrer verschiedenen Namen bereits von verschiedener Form waren, dann auch Schalen, die Bambusgefäßen nachgebildet gewesen zu sein scheinen[63]. Daneben werden aber sogar schon Särge (wa kuan) genannt[64], ein Beweis, daß damals bereits recht umfangreiche Arbeiten aus Ton hergestellt werden konnten und weiter wird berichtet, daß damals auch alle bis dahin gebräuchlichen Opfergefäße in diesem Material nachgebildet wurden. Und endlich wurden auch schon gröbere und feinere Erzeugnisse unterschieden[65]. Es scheint demnach, wollen wir allen diesen Nachrichten Glauben schenken, damals in der Tat schon ein recht bedeutender Fortschritt auf diesem Gebiete stattgefunden zu haben.

Unter der dann folgenden, nun schon durchaus historischen, äußerst langlebigen und anfangs auch sehr machtvollen und organisatorisch wirkenden Dynastie der Tschou (1122—256 v. Chr.) die, wie dies später so oft der Fall, als „Barbaren des Nordens" China beherrschten, aber ähnlich späterer Analogieen die Kultur des unterworfenen, aber ihnen überlegenen Volkes rückhaltlos annahmen, ja ihr erst ihre besondere Eigenart gaben, scheint dann die Töpferkunst ihre erste Vollendung gefunden zu haben. Ihr Begründer, der Kaiser Wu Wang, ernannte einen Nachkommen der soeben entthronten Dynastie Hia, O-Fu mit Namen, der, damals für den besten Töpfer der Zeit galt und sich ihm unterworfen hatte, zum Oberaufseher der Töpferkunst[66], was zu beweisen scheint, daß damals, wie so viele andere Gewerbe in China, die Töpferkunst erblich war[67]. Er verheiratete ihn mit einer Prinzessin aus seinem eigenen Stamm und ernannte ihn auch zum Prinzen von Tsch'ên. Aus dieser Zeit aber erfahren wir zum ersten Male, daß schon damals die Töpferscheibe, dies wichtigste Instrument der ganzen Töpferkunst, angewandt wurde. Ausdrücklich wird sie (t'ao) erwähnt und es werden auch schon gedrehte und geformte, d. h. in Formen hergestellte Erzeugnisse unterschieden, die von verschiedenen Arbeitern hergestellt wurden[68]. Wann freilich diese aufgekommen sind, ob etwa zuerst in dieser Zeit, ist dagegen leider nicht überliefert, auch nicht, ob sie, die schon so früh über viele Teile der Welt verbreitet war, hier selbständig erfunden oder nicht vielmehr aus dem Kreise der westlichen Kultur, wo sie in Ägypten schon seit den frühesten Zeiten, d. h. über dreitausend Jahre vor Christi nachweisbar ist, als eine fertige Erfindung herübergebracht worden ist. Für die letztere Annahme stimmt ihre Überstimmung in Form und Handhabung, sowie die unleugbare Priorität des Westens[69], für die erstere das Nahe-

liegende einer solchen Erfindung für ein technisch so außergewöhnlich begabtes Volk. Die Chinesen nehmen darum auch diese Erfindung durchaus für sich in Anspruch. Die Erwähnung von geformten Gefäßen aber beweist, daß auch diese wichtige keramische Gestaltungsweise der Keramik damals bereits bekannt war, somit jene beiden mechanischen Vorrichtungen des Gestaltens, die die entwickeltere Keramik überhaupt kennt. Gar leicht und wohl auch recht früh hat man wohl auf die geformten Gefäße kommen können, wofern nämlich die ziemlich allgemeine Ansicht zu Recht besteht, daß die ersten tönernen Gefäße meist durch Abformung von geflochtenen entstanden sind. Sie müssen dann sogar vor dem Brennen der Gefäße bekannt gewesen sein.

Außerdem erscheint die Töpferkunst jetzt in noch mannigfaltigerer Form als vordem. Erwähnt werden jetzt Kessel (yen u. li), Schalen (p'ên), Kochgefäße[70]) (tsêng), Geschirre (yü), die fast alle wieder Kochgeschirre darstellten und aufgedreht, mithin von runder Gestalt waren, dann weiter Weinkrüge (t'ai-tsun), vielleicht auch Lampen (têng), Pfeifen zum Blasen und Trommeln[71]) und endlich Opfergefäße für die dem Himmel dargebrachten Opfer (kuei) sowie Opferschalen, letztere in Tassenform (tou), deren Füsse mittels des Senkbleis gerade geformt wurden. Daneben wurde auch wieder auf recht sorgfältige Arbeit gesehen: alle nicht ganz gelungenen Stücke wurden verworfen. Dagegen werden Glasuren, die bald in der chinesischen Keramik eine so große Rolle spielen sollten, noch gar nicht erwähnt. Sie können demnach auch kaum schon vorhanden gewesen sein, aber vielleicht gab es Art farbiger Ornamentik[72]), die jedoch kaum schon, weil dies anscheinend erst viel später geschah, mittels Schmelzfarben, vielmehr eher durch Auftragen farbiger Massen oder dergleichen, wie es die ersten erhaltenen bemalten Stücke der chinesischen Keramik zeigen (s. S. 35 u. 61), gewonnen worden sein kann.

Demnach gab es bis zum Ende dieser Dynastie in China allem Anscheine nach nur unglasierte Erzeugnisse aus mehr oder weniger feinem und vielleicht auch schon mehr oder weniger festgebranntem Ton, die beim Aufdrehen oder durch Formung reicher, wenn auch wohl gleich den Bronzegefäßen der Zeit noch einfach und wuchtig in der Form gestaltet und wohl auch schon bisweilen plastisch verziert[73]), oder auch ganz einfach bemalt waren. Von Anfang an aber war, wenn man den z. T. ja noch rein legendarischen Überlieferungen glauben will — das beweisen schon die Nachrichten, daß bereits der erste „Kaiser" die Töpferkunst erfunden, ein Töpfer später den Thron bestiegen haben soll und auch früh schon die Töpferei unter „kaiserliche Aufsicht" gestellt ward — daß von Anfang an diese in China eine sehr beachtete und geschätzte Kunst gewesen ist. Das erklärt dann auch ihre ganze weitere Entwicklung und die ungeheuere Verehrung, die hier stets bei weitem größer gewesen ist, als in irgend einem Lande der Welt, von Japan allein abgesehen, das freilich hierin nur jenes nachahmte.

Erhalten hat sich freilich aus dieser ersten Periode der chinesischen Keramik nur äußerst wenig und auch nur Unbedeutendes, das uns von dem damaligen Stande der chinesischen Keramik wohl kaum die richtige Vorstellung zu geben vermag. Es handelt sich in erster Linie um Grabfunde, d. h. jene Beigaben,

die die Chinesen in dieser und der folgenden Zeit gleich so vielen anderen Völkern der Erde auf ihren ersten Entwicklungsstufen den Toten ins Grab zu legen pflegten, sei es als Beihilfe für ihre körperliche Wiederauferstehung oder für ihr geistiges Weiterleben nach dem Tode [74]). Dies sind leider fast die einzigen keramischen Arbeiten der ersten Perioden der chinesischen Keramik, die sich erhalten haben und uns eine gewisse Vorstellung von dem damaligen keramischen Können der Chinesen zu geben vermögen. Auch sind sie erst, wie bereits erwähnt, in den letzten Jahrzehnten aufgetaucht, nachdem infolge von Bahnbauten die bisher so allgemein geschonten Gräber vielfach geöffnet werden mußten. Da ganz China mit derartigen Einzelgräbern völlig übersät zu sein scheint, so dürften sie sich auch in Zukunft noch ganz beträchtlich vermehren, zumal jetzt auch die bisherige Scheu der Chinesen vor Gräberöffnungen ein wenig nachgelassen zu haben scheint, ja diese des bloßen Gewinns wegen allem Anschein nach immer häufiger erfolgen. Derartige Grabbeigaben stellen jedoch leider in der Regel, da man den Toten im allgemeinen nicht das Beste zu überlassen pflegte, nicht gerade die besten keramischen Leistungen dar. Zunächst ist hier ein noch recht plump und einfach gestaltetes Räuchergefäß des Fieldmuseums in Chicago zu nennen, das aus grauem, an der Oberfläche mit der Zeit schwarz gewordenem, ziemlich hartgebranntem Ton bestehend, leicht ausgebauchte Form, sowie einen schwach ausgebogenen, schmal gewulsteten Rand zeigt und unten in drei breite, kurze, spitz auslaufende Füße übergeht [75]). Es ähnelt so sehr beglaubigten Bronzen der Tschouzeit, daß seine Zuweisung in diese wohl ganz unbedenklich erscheint. Ihm schließen sich einige Stücke verwandter Form an mit teils kürzeren (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos [76]), teils schlanken Füßen [77]), sowie ein gedrückt kugeliger Topf mit gleichfalls wieder ausgebogenem und gewulstetem Rand (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos) [78]). Alle diese Stücke sind noch recht einfach und kunstlos gestaltet, nur der zuletzt erwähnte Topf dürfte schon auf der Töpferscheibe gedreht sein. Von Wichtigkeit aber ist ihre Ornamentik. Fast alle sind sie mit dicht nebeneinander eingeritzten, von oben nach unten verlaufenden Strichen bedeckt, die bei einem der Stücke parallel gehalten und dann auch den Linien der Füße folgen, bei einem anderen, sich spitzwinkelig kreuzend, kleine rautenähnliche Musterung hervorrufen, eine noch äußerst primitive Verzierungsart, die aber bei dem erwähnten Topf zu richtigen, anscheinend mittels Stempelung gewonnenen Rauten geführt hat, die im Inneren durch kreuzartige Musterung belebt sind. Es ist die erste reichere und feinere Ornamentik, die wir in der chinesischen Keramik kennen, bei der auch die für diese Zeit überlieferte Formung schon zur Anwendung gelangt zu sein scheint [79]).

Dann kommen für diese Zeit auch noch einige Stücke in Betracht, die nicht in Gräbern, vielmehr im Boden der ehemaligen Stadt Lin-tze in Ts'ingtschou fu in der Provinz Schantung, die bis zu ihrer Zerstörung im Jahre 221 v. Chr. die Hauptstadt des Lehnkönigreiches Ts'i darstellte, gefunden worden sind [80]), weshalb man sie wohl auch unbedenklich an das Ende der Tschou- oder den Anfang der dieser folgenden Ts'in-Dynastie setzen darf, zumal auch ein dazu-

gehöriger Ziegel den Stempel des ebengenannten Königreiches trägt, der ebenso wie eine auf einer Schale befindliche Töpfermarke, ganz im Schriftcharakter dieser Zeit gehalten ist (Chicago, Fieldmuseum). Es handelt sich hier im übrigen zunächst um zwei bauchige, sich nach unten mehr oder weniger verjüngende Töpfe aus grauem Ton mit kurzem, ausgebogenem, bei einem derselben geradem, bei dem anderen abgeschrägtem Rand. Ersterer ist auf der einen Seite mit in kurzen Reihen angebrachten, kleinen Eindrückungen verziert, letzterer im unteren Teil mit dicht eingeritzten, parallelen, bisweilen sich kreuzenden, feinen Linien. Dann weiter um eine tiefe, leicht ausgebauchte, steilwandige, fußlose Schale mit gleichfalls ausgebogenem, kantig abgefaßtem Rand, sowie um eine flache mit senkrechter Wandung auf hohem, schlankem, sich unten zu einer senkrecht abgefaßten Standfläche erweiterndem Fuß. Sie scheinen gleichfalls, so vor allem die zuletzt genannte Schale, aufgedreht zu sein, zeigen im übrigen jedoch gar keine weitere Verwandtschaft zu den vorher beschriebenen Grabbeigaben, nur daß eben auch hier der eine Topf gleichfalls parallele Einritzungen, wenn auch in diesem Falle in wagerechter Richtung, sowie der erwähnte Ziegel wieder die Anwendung des Stempels zeigt.

Alle diese Stücke stellen noch recht einfache Stücke vor, wohl nur gewöhnliches Gebrauchsgeschirr und nur die erwähnte Schale auf hohem, schlankem Fuß, die schon ein wenig auf verwandte Formen der späteren chinesischen Keramik hinweist, bekundet schon ein etwas reicheres Formengefühl. Damit aber erheben sich alle Erzeugnisse, die wir vom Ende dieser ersten Periode der chinesischen Keramik schon kennen gelernt, kaum über die Höhe rein prähistorischer Kunst und können daher auf die Bezeichnung „Kunstwerk“ wohl kaum schon Anspruch machen.

III.

DIE ZEIT DER HANDYNASTIE.

(206 vor — 220 n. Chr.)

Doch die Dynastie der Tschou, die so machtvoll begonnen, sank, wie so viele der orientalischen und auch der chinesischen, im Laufe ihrer Entwicklung infolge von Üppigkeit und schwächlicher Verwaltung bald mehr und mehr herab und führte endlich zu einer vollen Auflösung, bei der das ganze Reich zu einem reinen Feudalreich ward, in dem die vollste Anarchie herrschte, Recht und Sitte völlig verschwanden und Arm und Reich sich schroff gegenüberstanden. Allein die aus dieser großen Not im 6. Jahrhundert heraus geborenen beiden Grundsysteme des chinesischen Denkens und Empfindens, der Konfuzianismus und der Taoismus, die freilich erst einige Jahrhunderte später zu ihrer vollen Geltung kommen sollten, leiteten hier eine Änderung ein. Doch erst dem machtvollen Könige Tschêng aus der Dynastie der Ts'in, dem ersten wirklichen „Kaiser" der Chinesen, als solcher Schi Huang-ti genannt, der freilich wegen der von ihm zur Erhöhung des Ruhmes seiner eigenen Regierung angeordneten Verbrennung aller konfuzianischen Bücher den Chinesen der bestgehaßteste aller seiner Herrscher geworden ist, obwohl er eigentlich einer ihrer allergrößten Wohltäter gewesen, gelang es, die Feudalherrschaft zu brechen, das Land wieder zu vereinen und China zu jenem demokratischen Staate zu machen, der es zu seinem großen Segen bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Er war es auch, der durch die berühmte „große Mauer" das Land von außen völlig abzuschließen und damit zu sichern trachtete. Doch seine Dynastie dauerte nicht lange. Schon nach dem Tode seines Enkels folgte die gleichfalls nationale und auch wiederum ruhmvolle der Han (206 vor bis 220 n. Chr.), die seine volle Erbschaft antrat, China zu einem weiten, festen Reiche zusammenschloß und gleichzeitig auch zum ersten Male, teils durch friedliche, teils durch kriegerische Expeditionen über dessen natürliche Grenzen hinausdrang, indem unter den Kaisern Wu (140—87 v. Chr.) und Ming (58—76 n. Chr.) der Nordwesten, hierbei das Tarimbecken gewonnen und zeitweilig die Herrschaft sogar bis zum Kaspischen Meere ausgedehnt wurde, im übrigen aber China auch mit Turkestan, Fergana, Baktrien, Sogdiana und Parthien, ja fast mit Rom selber und seiner Kultur in Verbindung trat. Damit setzte hier ein äußerst lebhafter, wohlorganisierter Handel nach diesen Ländern ein, der nun auch abendländische Kaufleute, teils zur See, teils zu Lande zum ersten Male nach China führte[81]). Er brachte

dem Westen vor allem das vor dem Porzellan für diesen wichtigste Erzeugnis des chinesischen Kunstfleißes, die Seide, China dagegen aus Syrien wahrscheinlich im 2. Jahrhundert v. Chr. Glas oder glasierte Waren[82]), aus Fergana die Weinrebe, aus Parthien den Granatapfel und aus Indien sogar eine neue Religion, den Buddhismus, der, im Jahre 67 v. Chr. hier offiziell anerkannt, ihm auch eine ausgesprochen religiöse Kunst bescherte, die, weil gerade dem Norden jenes Landes entstammend, seit den Eroberungszügen Alexanders des Großen auch einen stark hellenischen und damit europäischen Einschlag besaß[83]). Das alles führte trotz stürmischer Zeiten zu einem stark gesteigerten geistigen Leben, sowohl in den Wissenschaften wie in der Kunst, indem es China lehrte, daß es neben den eigenen noch ganz andere Kulturmöglichkeiten gab, die der bisherigen typisch erstarrenden Kunst der Chinesen die Mannigfaltigkeit, das Individuelle hinzufügten. Damit war Spielraum zu neuen, reicheren Entwicklungen gegeben, die dann auch nicht ausgeblieben sind.

Und jetzt mehren sich denn auch die Nachrichten über die damalige keramische Tätigkeit. Vor allem werden jetzt auch zum ersten Male in der Geschichte der chinesischen Keramik besondere Fabrikationsstätten erwähnt. Zunächst eine solche zu Nan-schan[84]), das wahrscheinlich in der nördlichen Provinz Schensi lag, die für den Kaiser Wu arbeitete, dann, was von größerer Bedeutung ist, eine weitere in der östlichen Provinz Kiangsi gelegene zu Hing-p'ing,[85]) dem damaligen Namen für Fou-liang, die damit dicht an derjenigen Stelle lag, die später dank den so reichen und guten Kaolinlagern dieser Gegend für die Entwicklung des chinesischen Porzellans eine so ganz besondere Bedeutung gewinnen, ja seit dem 14. Jahrhundert fast die gesamte Porzellanproduktion Chinas konzentrieren sollte (s. S. 161). Schon damals scheint demnach der Wert dieser Lager erkannt worden zu sein. Auch werden die hier hergestellten Erzeugnisse schon als fest und schwer, daneben freilich auch noch als grob, ihr Ton dagegen als „reich" bezeichnet. Er wurde, wie weiter berichtet wird, angefeuchtet und dann aus ihm Gefäße hergestellt, „wie dies bisher in China geschehen wäre". Diese werden wohl sicherlich, wenn man hier schon die später zur Porzellanherstellung verwendeten Tonlager benutzte, weiß ausgefallen sein. Auch ist jetzt zum ersten Male von ornamentierten Gefäßen die Rede. Es gab anscheinend schon solche mit verzierten Rändern[86]), sowie Becher, die inwendig Fische in Vereinigung mit Wasserpflanzen[87]) zeigten, ein bald in der chinesischen Keramik allem Anscheine nach recht beliebtes Motiv (s. S. 45 u. 64). Sonst werden noch „Vasen" mit engen Öffnungen erwähnt[88]), im übrigen jedoch nichts anderes, was nicht schon in der vorhergehenden Periode angegeben worden wäre.

Von größter Bedeutung jedoch ist, daß aus dieser Zeit Nachrichten vorliegen, die dann durch die aus ihr noch erhaltenen Gegenstände vollauf bestätigt werden (s. S. 31), daß damals auch schon Glasur angewandt wurde. Es werden jetzt Weinbecher (liu li tschung und tie), sowie flache Schalen (liu li wan) angeführt, die wohl nicht als Glas, vielmehr schon als glasierte Gefäße anzusprechen sind[89]). Daneben werden einmal an einem Palaste des Kaisers Tsch'êng (32—7 v. Chr.) grün „glasierte" Türen oder Türeinfassungen erwähnt, sowie an einem

vom Kaiser Wu (14—85 v. Chr.) errichteten Heiligtume solche mit weithin leuchtender weißer Glasur (pai liu li)[90]. Auch wird berichtet, daß zu dieser Zeit die Halle, in der der Kaiser die hohen Beamten empfing, der „Zinnoberhof" hieß, nach seinen zinnoberrot „gemalten" Fließen,[91] die gleichfalls wohl eine das Rot der Ziegel sichtbar machende, durchsichtige Glasur besessen haben werden. Desgleichen hat sich aus dem 3. Jahrhundert ein Rezept erhalten, das nur als eins zur Glas- oder Glasurbereitung angesprochen werden kann[92]. Doch vernehmen wir noch nichts von der Farbe der Glasuren. Nur ist einmal von einer lackschwarzen Schale die Rede, die in späteren Zeiten im Grabe der Gemahlin des Kaisers Wu-ti aufgefunden ward[93]. Sie kann zwar auch aus schwarzem oder schwarzgebranntem Ton, gleich mehreren der erwähnten (S. 25) der Tschouzeit bestanden oder auch, wie dies bei einer erhaltenen, anscheinend dieser Zeit angehörenden Vase (vgl. S. 32), der Fall ist, auch eine schwarze Tonauflage gehabt haben. Doch läßt die Bezeichnung „lackschwarz" eher auf etwas Glänzendes schließen und dicke, schwarze oder schwarzbraune Glasuren sind dann auch ziemlich bald in der chinesischen Keramik aufgetaucht (s. S. 57). Mit der Einführung der Glasur aber war in die bisher noch verhältnismäßig so einfache chinesische Keramik ein ganz neues Element eingezogen, das immer zu den allerwichtigsten der Keramik gehört hat, für die chinesische jedoch von ganz besonderer Bedeutung werden sollte. Durch sie erst gewann sie die Grundlage zu einer wirklich höheren künstlerischen Entwicklung, sowie die Möglichkeit, sich über die gesamte bisherige Keramik der Welt hinaus zu erheben.

Die Erfindung derselben war freilich kaum eine rein chinesische Angelegenheit. Glas und Glasuren sind nachweislich zuerst im Bereich der antiken Kultur aufgekommen. Letztere lassen sich in Ägypten schon in prähistorischen Zeiten nachweisen[94], dann bekanntlich auch an den Palastbauten Assyriens und Babylons. Die Kunst des Glasierens ist in diesen Gegenden wohl niemals ganz verloren gegangen. In der Zeit der Handynastie ist ihre Anwendung an aus Parthien stammenden Särgen festgestellt[95]. Gerade damals aber wurde China, wie bereits erwähnt, durch die Erweiterung seines bisher noch so engen Gesichtskreises mit syrischen Gläsern oder sonst mit glasierten Gefäßen bekannt. Noch bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. hinein importierte es Glas oder Gläser aus Ta-ts'in[96], wie es damals die östlichsten Provinzen des römischen Weltreiches, vor allem aber wohl Syrien nannte[97], dann auch aus Kaschmir und vielleicht auch noch aus anderen Ländern[98]. So kann ihm auch die Kenntnis der Glasuren. wie deren Anwendung, da es sich bei ihnen keineswegs um eine so ganz einfache, sich von selbst ergebene Erfindung handelt, von dort zugekommen sein, wie dies auch allem Anschein nach, wenn auch erst einige Jahrhunderte später, betreffs der Herstellung von wirklichem Glase geschah[99]. Damit aber wäre ihm dann der Hauptanstoß zu der ganzen Weiterentwicklung seiner Keramik aus dem Bereiche der damaligen römisch-hellenistischen Kultur zugekommen, nur daß es dann das ihm von dort übermittelte Element viel weiter ausgenutzt hat, als dies jemals im Lande seines Ursprungs geschah.

Daß aber schon damals, wie chinesische Berichte behauptet haben und auch bei uns lange Zeit geglaubt worden ist, das Porzellan erfunden worden sei und damit die chinesische Keramik bereits in dieser Zeit, wenigstens in technischer Beziehung ihren höchsten Gipfel erreicht hätte, steht in keiner Weise fest und ist bis jetzt durch nichts bewiesen worden[100]). Es ist auch in Anbetracht der Schwierigkeit seiner Erfindung wie technischen Ausnutzung kaum denkbar, daß dieser große Schritt schon in dieser Zeit, da man vielleicht soeben erst das Glasieren kennen gelernt, getan werden konnte. Dafür dürfte sie doch wohl noch nicht reif genug gewesen sein. Auch würden wir wohl darüber deutlichere Zeugnisse besitzen.

Dagegen haben sich aus dieser Zeit nun zum ersten Male die Erzeugnisse selber in größerer, ja sogar schon in recht großer Zahl erhalten. Es handelt sich freilich auch bei diesen fast ausschließlich um Grabbeigaben, die wiederum kaum die besten Leistungen der damaligen Töpferkunst darstellen dürften. Sie sind seit etwa zwei Jahrzehnten in großer Fülle auch in unsere Museen und Privatsammlungen gelangt[101]) und stammen wohl ausschließlich aus der nordwestlichen Provinz Chinas, Schensi, damit aus jener, in der sich auch gerade damals, wie erwähnt (s. S. 28), jene Werkstatt befand, die für den Kaiser Wu tätig war. Zu ihnen haben sich dann noch Funde gesellt, die Leutnant Brooke und der amerikanische Missionar Thomas Torrance in der südlich anstoßenden Provinz Ssetsch'uan zusammen mit aus Ziegelerde bestehenden Tonsärgen gemacht haben, in Felsengräbern, mit denen der ganze Norden und Westen Chinas durchsetzt ist oder in Höhlengräbern, die vielleicht auch Wohnungen darstellten, die zu den ersten derartigen Aufdeckungen gehören, die von Europäern selber an Ort und Stelle gemacht werden konnten. Sie sind z. T. ins Britische, z. T. auch ins ethnographische Museum in München gelangt[102]).

Die Zuweisung aller dieser Stücke in diese Zeit kann heute für die Mehrzahl derselben als gesichert gelten. Sie sind zunächst mit Datierungen, wenn freilich auch nicht immer ganz echten[103]), versehen. Dann weisen auf diese Zeit mehrfach Inschriften an den Eingängen der von Torrance aufgefundenen Höhlen hin, ferner dieser Zeit angehörende Münzen, die mit den Stücken zusammen gefunden wurden, die, wenn sie auch wohl in Gräbern späterer Zeit vorkommen könnten, im Verein mit den übrigen Argumenten doch starke Beweiskraft erhalten. Dazu kommen stilistische Gründe: Übereinstimmungen mit gesicherten Erzeugnissen dieser Zeit, zunächst hinsichtlich der Formen wie des Schriftcharakters mit gleichzeitigen Bronzen, hinsichtlich des Inhalts und des Stils der Darstellungen mit jenen eigenartigen Steinskulpturen dieser Zeit, die zuerst durch den berühmten französischen Sinologen Chavannes in China[104]), hier dann häufiger aufgefunden worden sind und ganz genau auch auf Ziegeln wiederkehren, die Torrance mit seinen übrigen Sachen zusammen gefunden hat. Damit aber sind diese Arbeiten, mag auch ein Teil derselben vielleicht etwas späteren Ursprungs sein, für uns in der Tat die ersten in größerer Anzahl datierbaren Erzeugnisse der chinesischen Keramik, wodurch sie für uns einen ganz besonderen Wert erhalten.

Wahrhaft erstaunlich ist zunächst die Mannigfaltigkeit der Gegenstände,

die damals den Toten mit ins Grab gegeben wurden. Der ganze Hausrat, einschließlich der Wohnungen, der Haustiere sowie der jene umgebenden Menschen erscheinen hier vor uns, wo es nicht anders ging, in mehr oder weniger verkleinerter Nachbildung. Sie haben uns damit ein wahrhaft überraschendes Bild gegeben von dem damaligen Leben und Treiben der in dieser Zeit noch lediglich ein ackerbautreibendes Volk darstellenden Chinesen, ihrer Kultur und Gesittung, fast wie uns Pompeji ein solches von der römischen, Priene vor kurzem von der griechischen vor Augen geführt hat. So gibt es alle möglichen Arten von Gefäßen für Wein und Korn, Becken, Kochtöpfe mit dazu gehörigen Öfen, Henkelkrüge, Kohlenbecken mit durchlöcherten Deckeln, Wassereimer, große und kleine Löffel, Siegel, Räuchergefäße, Handmühlen, Uringefäße, Opfergefäße für Weinspenden u. dgl. m. Ihnen schließen sich die in kleinem Maßstab gehaltenen Nachbildungen von Wohnhäusern, Getreidespeichern, Ziehbrunnen, Wagen mit ihren Zugtieren, Reisklopfern, Opfertischen, Vogelschießhäusern, ja selbst von ganzen Gutsanlagen an. Nichts ist vergessen, was der Tote damals auf seinem weiten Wege irgendwie gebrauchen konnte.

Von diesen Arbeiten sind die der Provinz Schensi entnommenen meist aus rötlichem, sonst schiefergrauem, die der Provinz Ssetsch'uan aus grauem, stets etwas grobem Ton hergestellt. Erstere wurden auch mehr oder weniger fest, fast bis zu Steinzeughärte, letztere dagegen anscheinend meist weniger hart gebrannt. Fast alle aber sind, und das ist an ihnen zunächst wohl das Wichtigste, mit Glasuren überzogen. Sie scheinen damit vollauf zu bestätigen, was schon die chinesischen Berichte in dieser Beziehung hatten vermuten lassen (s. S. 28) und stellen damit die ersten glasierten Erzeugnisse dar, die wir aus der chinesischen Keramik besitzen[105]). Diese Glasuren, die meist recht dünn aufliegen und die Gefäße meist sowohl innen wie außen ganz überziehen, geben sich als die am einfachsten zu gewinnende und daher auch immer am frühesten und häufigsten angewandte, als Bleiglasur, die wegen des leichten Flußes des Bleisilikates, aus dem sie bestehen, eben am leichtesten herzustellen ist. Sie zeigt sich auch in ihrer natürlichsten Farbe, der grünen, wohl infolge von Beimengungen von Kupfer[106]). Sie ist je nach ihrer Dicke oder der Farbe der darunter liegenden Masse bald heller, bald dunkler, bisweilen, wenn auch recht selten, scheckig ausgefallen und bewegt sich zwischen gelblichen, blatt- oder olivgrünen Spielarten. Auch ist sie vielfach, wie es diese nicht gerade widerstandsfähige Glasur zu tun pflegt, durch Alterszersetzung meist sehr fein haarrissig und dabei vielfach farblos geworden und zeigt dann meist einen recht reizvollen, lüstrierenden, silbrigen oder goldigen Schimmer, wie aus gleichen Ursachen so viele römische Gläser, syrische und persische Fayencen und sonstige, länger in der Erde aufbewahrte keramische Gegenstände. Häufiger jedoch ist sie auch ganz abgegangen. Daneben findet sich auch eine gelbe Glasur, bisweilen auch im Inneren der Gefäße, die vielleicht jedoch den späteren dieser Gattung zuzurechnen sind. Damit aber dürfte die Anwendung der Glasur für diese Zeit, wenn auch nicht ihr erstes Aufkommen, jetzt völlig gesichert sein. Sie zeigt sich charakteristischerweise als Bleiglasur, damit in ihrer keramisch denkbar

einfachsten, dem wirklichen Glase verwandtesten Form und auch in jener Farbe, die sich aus den natürlichen Bestandteilen des Glases am allereinfachsten ergibt und darum auch in der Keramik stets am häufigsten angewandt worden ist. Die Kunst des Glasierens hat demnach auch in China in ihrer allereinfachsten Form ihren Anfang genommen.

Bisweilen, wenn auch nicht gerade oft, sind diese Gefäße, wie dies später weit häufiger geschehen sollte, auch noch mit einem dünnen Überzug (slip, engobe) überzogen, in diesem Falle aus roter, weißer oder auch schwarzer Masse, der der darüber liegenden Glasur noch eine besondere Färbung verleiht. Er bezweckte, wie immer, ein leichteres Festhalten derselben, wie auch die Erzielung einer glatteren Glasur und beweist wohl, daß man damals mit Hilfe einer bereits verfeinerten Technik auch schon auf feinere Wirkungen ausging. Die Glasuren aber zeigen, daß damals die Gefäße bald aufrecht, bald umgestülpt gebrannt wurden[107]. Im ersteren Fall sind sie unten oft zu mehr oder weniger dicken Tropfen zusammengeflossen; auch zeigen sich dann oft am Boden die Überbleibsel dreier Brandstützen, durch die das Ankleben der Gefäße im Brennofen mittels der Glasur verhindert werden sollte. In letzterem sind sie dagegen am oberen Rande zusammengeflossen. Doch finden sich bisweilen bei diesen Stücken am oberen Rand Reste von Brandstützen, die wohl beweisen, daß man vielfach, wie dies auch bei uns bisweilen zu geschehen pflegt, zur Ausnutzung des Raums im Brennofen die Gefäße übereinander gestellt hat.

Im übrigen sind diese Arbeiten teils aufgedreht, teils geformt, wie beides ja schon viel früher in der Zeit der Tschoudynastie geschah (s. S. 23). Erstere Technik ist schon recht sauber und auch die Formung bereits geschickt durchgeführt, zumal bisweilen schon die ganzen Gefäße aus Formen hergestellt worden sind, was schon eine sehr geschickte Beherrschung dieser Technik bedeutete. Ganz neu und auch viel reicher und reifer gegenüber den uns aus der ersten Periode der chinesischen Keramik bekannt gewordenen gibt sich jetzt aber die Gestaltung dieser Arbeiten. Sie erscheinen jetzt als wirkliche Kunstgebilde, wenn auch nicht immer als rein keramisch erdachte. Denn unverkennbar haben sie sich vielfach, wohl weil sie die für Tote zu kostbaren Bronzen ersetzen sollten, wie die erhaltenen, gleichfalls jetzt in neuen Formen erscheinenden Bronzen dieser Zeit beweisen, deren Gestaltung erhalten. Es ist der gleiche Vorgang, der sich in der chinesischen Keramik später in gleichen Fällen immer von neuem wiederholen sollte und damit erscheinen diese Stücke schon recht ausdrucksvoll in den Umrissen, klar in der Absetzung der einzelnen Teile, bleiben aber stets einfach und groß, ja wuchtig, wie es die Erzeugnisse eines noch jugendfrischen Volkes immer zu sein pflegen und gehören so zu den kraftvollsten Arbeiten, die wir überhaupt aus der Keramik kennen. Doch kommen daneben auch schon zierlichere vor, die aber wohl an das Ende dieser Dynastie oder erst in die folgende Periode zu setzen sind[108].

Am häufigsten finden sich unter den Gefäßen[109] große, oft von mehr oder weniger breiten Bändern umzogene, weit ausgebauchte Vasen (Taf. 1 links) auf höheren oder niedrigen, runden, selten auch vielkantigen, sich nach oben ver-

jüngenden Füßen mit längerem, leicht eingezogenem, oben bisweilen kantig eingefaßtem, bisweilen aber auch mehrfach gefaltetem Hals. Sie stellen die Stücke dar, die am auffallendsten den Bronzen dieser Zeit nachgebildet erscheinen. Daneben kommen bisweilen schlankere, mit gleichfalls längerem, schlankem Hals vor, sowie jene später im Porzellan häufiger auftauchenden hohen, vierkantigen, die an den Kanten mit den mystischen Zeichen des Pakua in leichterem Relief besetzt sind[110]), die zeigen, daß damals bereits auch kantige Gefäße hergestellt wurden. Häufiger sind dann wieder kugelige oder birnförmig gestaltete Töpfe, sowie schlanke, zylindrische Gefäße, die, anscheinend den damals für die in China so leicht eintretenden Hungersnöte errichteten Kornspeichern nachgebildet, auf drei kurzen, meist in Form von Bären, dem Symbol der Kraft, gestalteten Füßen ruhen und oben auch die Nachbildung flach abgeschrägter Ziegeldächer zeigen (Taf. 1 rechts). Dann kommen flache Schalen verschiedener Größe, bisweilen auch auf niedrigem Fuß stehend oder am Rande mit kurzen, flachen Griffen versehen, rechteckige Becken, Opfergefäße in Form zweier übereinander gestülpter Schalen, Räuchergefäße für den gerade damals zuerst aus dem Westen eingeführten Weihrauch, bei denen sich aus einer flachen Schale auf höherem, schlankem Fuß eine kleinere erhebt mit durchbrochenem Deckel, der bald als Lotosknospe, was an buddhistischen Einfluß gemahnt, bald als Felszackengeschiebe gestaltet ist (po schan lu), die auf die nach dem damaligen Glauben der Chinesen im fernen Meer gelegene Insel der Gückseligkeit P'êng-lai hinweisen, welcher Glauben charakteristischerweise gerade damals unter dem Kaiser Wu sich wieder ganz besonders belebte[111]). Daneben kommen auch solche mit Durchbrechungen in sternförmiger Musterung vor. Weiter gibt es dann Leuchter oder Lampen mit Griffen, auch einmal mit Füßen in Form eines kauernden bärenartigen Tieres[112]) oder eines geduckten, ein Kind zwischen den Knien haltenden alten Weibes (Taf. 3 rechts), endlich und wieder häufiger auf kurzen Tierkopffüßen ruhende, zylindrische Deckelgefäße von ungekannter Verwendung mit gleichfalls die Insel der Glückseligkeit wiedergebenden Felszackengeschiebe auf den Deckeln. Sie sollten vielleicht den Übergang der Toten zu dieser Insel und von da zum Land der Unsterblichkeit und des ewigen Friedens erleichtern (Taf. 2 oben).

Viele dieser Gefäße, darunter vor allem die Töpfe und größeren, bauchigen Vasen haben weitere plastische Ausgestaltung erfahren durch Reliefschmuck, der, vorher in Einzelformen hergestellt, den Wandungen aufgelegt wurde. So finden sich auf vielen der letzteren zu beiden Seiten, den Bronzen der Zeit nachgebildet, zwei flach anliegende Griffe in Form des in der chinesischen Kunst später noch so viel verwandten, oft Ringe im Maul haltenden Faultieres, oder Ogers (t'ao t'ie) mit seinen so gräßlich verzerrten Zügen, jenes gefräßigen Ungeheuers, das als Ermahnung zur Mäßigkeit immer besonders gern auf Eß- und Trinkgeschirren angebracht ward. Dann weiter, über die ganzen Flächen verstreut, rosettenartige Gebilde[113]), vor allem aber die ganzen Gefäße im oberen Teil umziehende, breitere Bänder mit reicheren Darstellungen, die für diese Arbeiten infolge ihrer häufigen Wiederkehr geradezu typisch geworden sind.

Ihre bisweilen leichte Ablösbarkeit, sowie gelegentlich stellenweises Fehlen oder gar einmal Aufsitzen in umgedrehter Richtung[114]) beweisen, daß auch sie vorher geformt sind (Taf. 1 links). Sie sind infolge der meist noch etwas groben Masse in der Regel noch nicht recht klar herausgekommen und auch noch ziemlich einfach gehalten. Ganz neu aber gibt sich ihr Inhalt, sowie dessen Wiedergabe, die beide nicht mehr das Geringste mit jener altertümlich strengen Stilisierung zu tun haben, die für fast alle uns bisher bekannten chinesischen Kunsterzeugnisse vor dieser Zeit und ganz besonders für die Bronzen der Tschoudynastie so überaus charakteristisch ist. Vielmehr enthüllt sich hier ein kräftiger Naturalismus, der der bisherigen chinesischen Kunst fast völlig fern lag, sich nun aber auch an den anderen Kunstgebilden dieser Zeit offenbarte. Am beliebtesten sind hier, in bandartigen Streifen angeordnet, als letzte Zeugnisse der einst so großen Jagdlust der Chinesen, eigenartige Jagdszenen (Taf. 1 links), die freilich ähnlich sich auch schon auf einer wohl dem Ende der Tschoudynastie angehörenden Bronze haben nachweisen lassen[115]), jedoch, da sie auch auf den bereits erwähnten S. 30) Steinskulpturen dieser Zeit vorkommen, für diese ganz besonders charakteristisch gewesen zu sein scheinen. Sie stellen Jäger zu Fuß und zu Pferde[116]) vor, in letzterem Falle Bogenschützen, mit ihren Hunden, die bald auf Eber, bald auf Hasen, Tiger, Löwen, Leoparden u. dgl. Jagd machen, untermischt mit Ziegen, Schafen, Vögeln aller Art, Affen und Schlangen, sowie eigenartig geschwungenen, stilisierten Felsstücken[117]), mithin gleichsam abgekürzte Schilderungen von Wildnissen, in denen solche Jagden damals oder früher wohl vor sich zu gehen pflegten, geschildert mit einer ganz merkwürdigen, auf feinster Naturbeobachtung beruhenden Lebendigkeit und Erregtheit. Daneben kommt auch einmal, die ganze Wandung füllend, eine wirkliche, schon recht natürlich aufgefaßte Landschaft vor[118]), eine wilde Gebirgsszenerie mit verschiedenen Tieren, wie einer stehenden Gemse oder einem Steinbock auf einem Felsen, sowie einem ruhenden Mann, die künstlerisch freieste Darstellung, die sich bis jetzt auf diesen Erzeugnissen vorgefunden. Vegetabilische Ornamentik dagegen tritt noch stark zurück, obwohl sie schon für die Tschoudynastie nachweisbar ist[119]). Sie scheint sich bei diesen Arbeiten auf gewundene, bandartige Ranken mit tangartig ausgelappten Enden und Ähnliches, sowie auf Chrysanthemum- oder rosettenartigen Blumen beschränkt zu haben, zu denen dann noch die bereits erwähnten Lotosblüten auf den Deckeln mancher Räuchergefäße zu rechnen sind. Diese Ornamentik drang anscheinend erst in der folgenden Periode durch, dann aber so energisch, daß darüber alle übrigen Verzierungsarten stark in den Hintergrund traten. Noch seltener jedoch findet sich hier die geometrische, die reine Linienornamentik, die für die so streng stilisierte Ornamentik der Tschoudynastie doch die fast allein feststellbare gewesen war (s. S. 25). Nur gelegentlich lassen sich Einfassungen mit Rautenmusterung, kleinere, feinere Bandverschlingungen u. dgl. nachweisen. Als besondere Verzierarten sind dann endlich noch kleine Knöpfe[120]) sowie ein einmal nachgewiesenes symmetrisches Bandgeschlinge mit ringartigen Bildungen[121]) zu nennen.

Ganz eigenartig stehen unter diesen Motiven die erwähnten Tierjagden da. Sie

haben sich in dieser Weise in der chinesischen Keramik auch nie wiederholt. Und in der Tat scheinen sie, wie überhaupt die ganze Kunst dieser Zeit stark unter fremdem Einfluß gestanden zu haben, wobei hinsichtlich der vorwiegend in der Provinz Schensi gefundenen Arbeiten zu beachten ist, daß diese damals oder kurz vorher mit Völkern besetzt war, die zu der großen Familie der türkischen gehörten, mithin keine Chinesen gewesen sind. Ganz auffallend erinnert das eilige Dahinsprengen der Tiere, darunter auch der berittenen, mit ihren weit von sich gestreckten Gliedern an völlig verwandte Motive der mykenischen, skythischen und sarazenischen Kunst, in der sie auch allein bisher festgestellt worden sind[122]). Sie sind auch sonst der chinesischen Kunst völlig fremd, wie gleichfalls die häufig sich findenden, in China niemals vorhanden gewesenen Löwen[123]) und können nur durch eine recht lange Wanderung von ihrem ersten, bisher noch nicht ermittelten Ursprungsort hierher gelangt sein, um hier jedoch bald genug, wohl weil völlig fremdartig, wieder zu verschwinden.

Daneben wurden zur Herstellung plastischen Schmucks, wenn auch nur selten und anscheinend auch erst spät, wie dies ja schon anscheinend bei Erzeugnissen der Tschoudynastie geschah, bisweilen auch wieder kleine Stempel angewandt zum Eindrücken kleiner, dreieckiger oder herzförmiger Verzierungen[124]). Es dürfte dies sogar auch schon, wie die Regelmäßigkeit der Abstände zu beweisen scheint, bisweilen mittels eines Radstempels geschehen sein. Sonst finden sich auch einmal an einer größeren, bauchigen, ganz unglasierten Vase aus rötlichem Ton mit geglätteter schwarzer Auflage am Hals, sowie in den durch schmale, wiederum Bronzen der Zeit entlehnte Wulste getrennten Streifen der Leibung Vögel, Drachen, Fische, sowie geometrische Ornamente in reihenweiser Wiederholung freihändig eingeritzt (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos)[125]). Und nicht ganz unmöglich ist es auch endlich, daß es in dieser Zeit auch schon Bemalungen gegeben hat, wenn auch noch von recht primitiver Art. Wenigstens zeigt eine im Britischen Museum in London befindliche größere Vase, die in der Form den oben beschriebenen, bauchigen dieser Zeit recht nahekommt, in reihenweiser Anordnung eigenartige, geschwungene, pflanzenartige Ornamente in roter, schwarzer und weißer Farbe, die aber noch nicht eingebrannt, vielmehr nur als dünne Farbschichten aufgelegt sind[126]). Doch wirkt ihr Stil für diese Zeit recht fremdartig, hat mit der naturalistischen Ornamentik dieser Zeit nicht das Geringste zu tun und so ist es fraglich, ob dies Stück auch wirklich in diese Epoche gehört.

Neben diesen Gefäßen kommen die verkleinerten Nachbildungen von Häusern, Geräten u. dgl., die mit ihnen in so reicher Fülle und Vollständigkeit gefunden worden sind, in rein keramischer Hinsicht nicht recht in Betracht. Sie haben in erster Linie kulturgeschichtliche Bedeutung. Dagegen haben wir in den gleichfalls mit ihnen, freilich gegenüber denen der folgenden Periode nicht allzu häufig zusammengefundenen, figürlichen Beigaben[127]) die ersten plastischen Schöpfungen der chinesischen Keramik vor uns, die wir bis jetzt kennen, die freilich, da sie nur Grabbeigaben darstellten, nicht als der Ausfluß einer höheren, entwickelteren, sich schon größere Aufgaben stellenden Kunst anzusehen sind, vielmehr allein

als der einer starken religiösen Überzeugung, die ja freilich im allgemeinen immer der Anfang aller höheren Kunstäußerung gewesen ist und damit eigentlich ja auch erst diese ganze hier vorliegende Kunst geschaffen hat. Alle diese Beigaben zeigen gleichfalls, wie die Reliefs der Vasen, recht gute Naturbeobachtung, wirken jedoch in der Durchführung noch etwas streng und steif, vor allem verglichen mit denjenigen, die uns die folgende Periode in so reicher Fülle hinterlassen haben (s. S. 62). Unter ihnen stehen an erster Stelle die Haustiere, vor allem Hunde verschiedener Rassen, diese meist angeschirrt, ein Zeichen wohl, daß sie damals als Zugtiere verwandt wurden und so trefflich durchgebildet, daß man in ihnen u. a. die Rasse tibetanischer Bullenbeißer wiederzuerkennen geglaubt hat[128]), dann weiter Pferde, Geflügel wie Hühner, Enten, Tauben usw. Menschliche Darstellungen scheinen dagegen noch seltener zu sein, höchstens werden Diener und ähnliches Gesinde dargestellt. In dieser Beziehung sollte die spätere Zeit ein viel reicheres Bild entrollen. Im allgemeinen sind alle diese plastischen Schöpfungen noch ziemlich klein gehalten. Doch kommt unter den Hunden gelegentlich auch einmal ein recht großer vor (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos) (Taf. 2 unten), ein für diese Zeit überraschend großes Stück, dem auch die folgende Periode nichts Gleiches zur Seite zu stellen hat. Alle diese Arbeiten sind aus grauem, gelblichem oder rötlich gelbem Ton hergestellt, der nur schwach gebrannt ist. Auch wurden sie alle, wie ja fast immer figürliche keramische Schöpfungen, aus Formen gewonnen und auch bisweilen grün glasiert.

Außer diesen Grabbeigaben sind aus dieser Zeit bis jetzt nur noch Ziegel aufgefunden worden, deren Verwendung im allgemeinen in dieser Zeit freilich noch spärlich war, da die meisten Wohnungen noch Lehm- oder Holzbauten darstellten. Zunächst wieder durch den amerikanischen Missionar Torrance in der Provinz Ssetsch'uan. Sie stellen auffallend lange, schmale Bekleidungsstücke für Wände und Türpfosten aus grauem, schwach gebranntem Ton vor, mit figürlichen und phantastischen Darstellungen, deren Stil ganz denen der (S. 30) erwähnten, zuerst von Chavannes aufgefundenen Steinskulpturen entspricht (München, Ethnographisches Museum)[129]). Ihnen reihen sich eine Reihe von Dachziegeln an, die von den alten, zerstörten Palästen der Hanzeit westlich von Si-an fu stammen. Sie bestehen bereits aus recht festgebranntem, glattem, klingendem Ton von verschiedener Färbung, darunter einer sogar aus außen hellgelbem, innen hellblauem, sind, z. T. dunkelbraun glasiert und zeigen die Form von Halbzylindern mit vorn vorgestellten, runden Scheiben, die mit erhabenen Inschriften in altertümlich winkelig gebrochenen oder gerollten Linien, sowie einmal auch mit einem gleichfalls altertümlich stilisierten Vogel[130]) verziert sind. Derartige Stücke müssen sich jedoch früher häufiger gefunden haben. Im 18. Jahrhundert entstand sogar eine ganze Literatur über sie. Auch fing man damals an, die Scheiben loszulösen, um sie als Tuschreiben für die von den Chinesen beim Schreiben und Malen gebrauchte Tusche zu verwenden, was freilich zu vielen Fälschungen Anlaß gegeben hat[131]). Alle diese Stücke zeigen jedoch noch keine Glasur.

Damit dürfte alles gesagt sein, was sich über die Erzeugnisse dieser Zeit,

die ersten, die uns bis jetzt von der chinesischen Keramik in reicherer Fülle entgegengetreten sind, hat ermitteln lassen. Sie enthüllt sich damit, wie bereits die Berichte der Chinesen vermuten ließen, bereits als eine technisch schon recht entwickelte Kunst, die fast bis zum Steinzeug gelangt war und vor allem sich auch der Glasur bereits in reichlichstem Maße bediente. Vor allem jedoch stellt sie sich gegenüber den uns aus der Tschoudynastie erhaltenen Arbeiten (s. S. 25) als eine wirkliche Kunst dar, die ihre Erzeugnisse weit über ihren Nützlichkeitswert erhob und kultivierteren Augen Freude bereiten wollte. Die Mittel, die ihr hierzu schon zur Verfügung standen, waren freilich noch beschränkt. Sie waren, wenn man von der Farbe der Glasur absieht, fast nur rein plastischer Natur. Aber diese hat man vortrefflich auszunutzen verstanden und so Gebilde geschaffen, die auch auf uns noch einen starken Eindruck zu machen vermögen, ja zu den erfreulichsten gehören, die sich aus so entlegenen Zeiten erhalten haben.

Doch auch die stolze Handynastie sank endlich dahin und wieder folgten Unruhe und Verwirrung, durch die China von neuem zerfiel, zunächst in drei, dann schließlich gar in achtzehn Teile, von denen sechs sogar wieder unter die Hände von Barbaren gerieten und zwar nun wirklich zum ersten Male auch von solchen des Nordens. Doch machte hier gerade jetzt der Buddhismus große Fortschritte. Das tungusische Geschlecht der Toba (386—534) erhob ihn sogar zur Staatsreligion. Dadurch ward nun China auch inniger mit dem großen, südlichen Kulturlande Indien verbunden, was für die folgende Zeit von größter Bedeutung, auch für die Weiterentwicklung seiner Kunst werden sollte.

In dieser Zeit hören wir, daß unter den ersten Kaisern der nur kurzlebigen Dynastie der Weï (226—264) es Töpferwerkstätten in dem zu Hien-yang gehörenden Kuan-tschung, sowie auch an anderen Orten der Präfektur Si-an in der Provinz Schensi gab,[132]) mithin gerade in jener, in der der größte Teil der soeben besprochenen Grabbeigaben der Hanzeit aufgefunden wurde, dann weiter in der damals wieder aufgebauten und in dieser Zeit Lo-king genannten Hauptstadt Lo-yang, die in der östlich angrenzenden Provinz Honan lag[133]). Die an ersterem Orte befindlichen Werkstätten sollen nur für diese Kaiser gearbeitet haben. Sie werden daher wohl die besten dargestellt haben, die im Reiche dieser Herrscher tätig waren. Über die Erzeugnisse dieser Werkstätten erfahren wir freilich nicht das Geringste. Weiter wird dann berichtet, daß unter der sich anschließenden Dynastie, der der Tsin (265—419) zu Tung-ou, das damals zu Fukien, der östlichen Küstenprovinz Chinas gehörte, Arbeiten hergestellt wurden[134]), die, als glänzend bezeichnet, nur glasiert gewesen sein können und zwar nach der Bezeichnung ihrer Farbe (ts'ing[135])) grün oder blau, d. h. wohl, weil grüne Glasuren, wie bereits (S. 31) angegeben, am leichtesten zu gewinnen sind, am wahrscheinlichsten in letzterer Farbe. Damit aber wäre die grüne Glasur zum ersten Male auch literarisch bezeugt[136]). Die hier angefertigten Arbeiten waren zu ihrer Zeit schon sehr geschätzt. Besonders erwähnt werden Gefäße, die, nicht sehr tief, einen umgebogenen Fuß, doch noch nicht, wie dies bei späteren Gefäßen häufiger der Fall sein sollte, umgebogene Ränder besaßen.

Von ganz besonderer Bedeutung ist dann aber, daß unter dieser Dynastie auch schon Erzeugnisse des östlichen Yu erwähnt werden[137]), das im Bezirk Yüetschou in der gleichfalls östlichen Küstenprovinz Tschêkiang lag, das bald wegen seiner vortrefflichen Arbeiten zu ganz besonderem Ruhme gelangen sollte (s. S. 46), zu denen jene die Vorläufer gewesen sein sollen. Unter ihnen werden Teeschalen erwähnt, die aus besonders feiner Masse hergestellt waren. Man verstand demnach damals schon recht gute Massen zu verarbeiten und bewegte sich auch vielleicht schon, da solche auch eine künstlerisch feinere Keramik gestatten, auf dem Wege zu einer solchen.

In der Tat sind vor wenigen Jahren Erzeugnisse aufgetaucht, die denen der Hanzeit zugeschriebenen äußerlich noch sehr verwandt, in technischer Beziehung ihnen gegenüber jedoch schon einen recht großen Fortschritt bedeuten. Es handelt sich hier in erster Linie um eine freilich nicht sehr große Anzahl von Vasen und Töpfen, von denen eine in einem Grabe in der Nähe von Hienyang, die übrigen in Si-an selber oder in der Umgebung aufgefunden worden sind[138]), mithin gerade in jener Gegend, in der, wie oben erwähnt, zur Zeit der Weidynastie sich die für die ersten Kaiser derselben arbeitenden Töpferwerkstätten befunden haben sollen. Sie befinden sich jetzt alle im Fieldmuseum in Chicago. Doch scheint es an anderen Stellen verwandte Stücke zu geben, die auch z. T. schon früher aus China zu uns gelangt sind[139]).

Auch diese Stücke scheinen alle[140]) Grabbeigaben darzustellen, die in den Formen durchaus den oben (S. 32) erwähnten, ausgebauchten, großen Vasen der Hanzeit verwandt sind. Sie sind auch ebenso kräftig, nur z. T. dickwandiger und einfacher im Aufbau und auch weniger fein in den Umrissen gehalten, sowie bedeutend schlechter aufgedreht (s. Taf. 3 links), letzteres in dem Maße, daß bei einer von ihnen der Hals ganz zur Seite gedrückt ist. Daneben zeigen sie ähnliche, schmale, umlaufende, freilich weit weniger klar abgesetzte Wülste oder Bänder, wie einmal auch wieder die seitwärts flach aufgesetzten, griffartigen Gebilde in Form von Faultierköpfen mit herabhängenden Ringen. Sonst fehlt jedoch Reliefschmuck an ihnen gänzlich. Dafür sind sie bisweilen mit Bändern von recht flüchtig eingeritzten, wenig fein geschwungenen, parallelen Wellenlinien umzogen, die auf den Gefäßen der Hanzeit noch nicht festgestellt werden konnten. Auch finden sich an einigen zwei, z. T. mit Blätter und Fische darstellenden Ornamenten verzierte Henkelösen, die sie als Traggefäße bezeichnen. In künstlerischer Beziehung bedeuten diese Gefäße jedoch denen der Hanzeit gegenüber einen entschiedenen Rückschritt.

Um so viel größer ist ihre Bedeutung hinsichtlich der Masse, wie vor allem dei Glasur. Erstere, von grauer oder auch leicht rötlicher Farbe, gibt sich schon als eine freilich recht unreine und unvollkommen verglaste oder geflossene Masse Sie ist meist innen wie außen, gleich schon manchen der Hangefäße (s. S. 32), mit einem bald dicker, bald dünner aufliegenden Überzug von meist braunroter, sonst weißer odei grauer Farbe überzogen. Die Glasur dagegen ist glänzend, gelblich grün, einmal auch lichtgrün, dazu einmal auch weißlich punktiert, ein anderes Mal schwärzlich und bräunlich gefleckt. Sie ist nicht immer gut gelaufen

und eben ausgefallen und einmal auch außen in langen Streifen dick abgetropft. Auch bedeckt sie nur einen Teil der Gefäße, im Innern den oberen, außen den mittleren. Sie stellt sich damit, da sie nicht mehr wie bei denen der Hanzeit, die ganzen Gefäße überzieht, lediglich als ein Schmuckmittel dar, das damit zum ersten Male deutlich die später so allgemeine Freude der Chinesen an farbigen Glasuren bekundet. Das Wichtigste an ihr aber ist, daß sie keine Bleiglasur mehr ist, vielmehr, wie die Analyse ergeben hat, eine Art Porzellanglasur, die allgemein genommen, von einer solchen nicht mehr abweicht[141]). Damit stehen wir vor der Auffindung eines ganz neuen Prinzips, das zu den größten Hoffnungen berechtigen konnte. Sie ist freilich infolge Eisengehalts noch stets gefärbt und sonst auch noch nicht, wie erwähnt, in allem geglückt. Auch beweist ein Stück, bei dem sie völlig verwittert ist, daß sie noch keineswegs so widerstandsfähig war, wie dies richtige Porzellanglasuren zu sein pflegen. Sie war demnach anscheinend dazu noch nicht hoch genug gebrannt. Die Masse jedoch, wie auch ihr Überzug, können dagegen schwerlich schon für wirkliches Porzellan angesprochen werden[142]). Dazu ist erstere viel zu porös und auch sonst ungleich ausgefallen. Sie zeigt noch nicht jenen homogenen, kristallinischen Scherben, wie ihn jedes wirkliche Porzellan besitzt und beweist daher anscheinend nur, daß man in den Gegenden, wo diese Erzeugnisse damals hergestellt worden sind, durch Berechnung oder, was vielleicht wahrscheinlicher, durch Zufall in der Natur eine Masse gefunden hatte, die sich bei jener verhältnismäßig hohen Temperatur, die die mit ihr verbundene porzellanartige Glasur zu ihrem Garbrand erforderte, brennen ließ, wobei sie zu verglasen begann. Damit ist für diese Zeit wenigstens das Vorhandensein einer porzellanartigen Glasur, sowie das Brennen bei schon recht hohen Temperaturen bezeugt und so wäre man damals, nach diesen Stücken zu urteilen, mit der Porzellanglasur eher zurechtgekommen, als mit der Masse. Das kann ein Zufall gewesen sein, vielleicht aber auch die Folge des Strebens nach einer widerstandsfähigeren Glasur, wobei man dann immer höhere Temperaturen zu beherrschen lernte, weshalb man auch die Masse verbessern d. h. widerstandsfähiger machen mußte. Damit aber zeigt sich die eine Hälfte der Porzellanerfindung schon so gut wie gelungen, die andere dagegen noch ziemlich weit ab vom Ziel. Und diese konnte auch wohl nur gelingen, wenn man, wie früher (S. 20) erwähnt, entweder durch Zufall in der Natur auf eine Kaolin wie Flußmittel zugleich enthaltende Erde geriet oder die weiße Erde, Kaolin genannt, entdeckte, damit den Ton in seiner reinsten Form, und diese dann, durch irgendeine Beobachtung, vielleicht auch durch die schon vorhandene Porzellanglasur, bewogen, mit deren Flußmitteln zu vermengen suchte. Das Bekanntsein mit weißem Ton (pai-ngo) steht fest für die Mitte des 5. Jahrhunderts[143]), da um diese Zeit schon die Rede ist von solchem, der in den Bergen und Tälern von Han-tan im südlichen Teil der nordöstlichen Provinz[144]) Tschili gefunden wurde, der, wie angenommen worden[145]), auch die hier später (s. S. 88) so aufblühende Porzellanindustrie ermöglicht hat. Um die Wende des 5. Jahrhunderts war seine Verwendung in der Keramik jedoch anscheinend noch nicht allgemein bekannt[146]). Dagegen steht fest, daß es etwa am Ende des 6. Jahr-

hunderts bereits „weiße Waren“ gab[147]. Damit ist freilich, da man aus weißer Erde und selbst Kaolin auch Erzeugnisse herstellen kann, die nicht Porzellan darstellen, noch keineswegs gesagt, daß damals die Porzellanerfindung schon gelungen war. Auf welche Weise man dann in China wirklich zur Porzellangewinnung gelangte, ist völlig unbekannt. Geschah sie aber zunächst durch den Zufall der Auffindung einer hierzu unmittelbar geeigneten Erde, dann mußte die eigentliche „Erfindung“, d. h. die Zusammensetzung ihrer Masse aus mindestens zwei Bestandteilen (s. S. 20), doch noch erst gemacht werden, da sie, sobald wir hierüber etwas erfahren, immer in dieser Weise erfolgt ist. Dazu aber war eine ganz neue Erkenntnis nötig, die nicht so ohne weiteres auf der Hand lag, selbst wenn man das Porzellan auf die eben angegebene Weise schon besaß, zu der es vielmehr sehr starker Überlegung und mannigfacher Versuche bedurfte. Viel wahrscheinlicher jedoch, daß sie auch in China von vornherein durch Zusammensetzen verschiedener Erden erfolgte, wobei dann Zufallsbeobachtungen und Experimente zu einem bisher ganz unbekannten keramischen Materiale führten, das man dann immer weiter veredelte, bis man am Ende zu jenem Stoffe gelangte, der heute allgemein als Porzellan angesehen wird und, wenn er weiß ausfiel, seine höchste, endgültige Vollendung fand. Darüber aber wird wohl noch geraume Zeit verstrichen sein. Es war ja kein festes Ziel, auf das man hier losrückte, wie es später der Alchymist Böttger tat, als er am Beginn des 18. Jahrhunderts das chinesische Porzellan nacherfand, vielmehr ein solches, das sich eigentlich erst als ein Ziel darstellte, als es bereits erreicht war.

IV.

DIE ZEIT DER T'ANGDYNASTIE.

(618—906.)

Während der die letzte Periode beendigenden Zeit der sogenannten „nördlichen“ und „südlichen“ Dynastien (420—589) hören wir gelegentlich von Weingefäßen, in denen ein besonders köstlicher Wein versandt ward, die, wohl wegen ihrer Ornamentik, „Kranichenschalen“ genannt wurden[148]), und von Schalen zum Händewaschen für buddhistische Gläubige, die auf das damalige Aufkommen des Buddhismus hinzuweisen scheinen[149]). Ferner aber wird erwähnt, was von viel größerer Bedeutung ist, daß im Jahre 583 den Einwohnern des Landes von King-tê tschên in der östlichen Provinz Kiangsi, das damals noch T'schang-nan tschên hieß, von dem letzten der Kaiser der Tschêndynastie (557—589) die Übersendung keramischer Erzeugnisse (yao und tsou) als Tribut nach seiner Hauptstadt Kien-K'ang, dem jetzigen Nanking befohlen ward[150]), mithin aus jener Gegend, die uns nicht nur von den chinesischen Quellen als eine der beiden ersten uns bekannt gewordenen Fabrikationstätten namhaft gemacht worden ist (s. S. 28), sondern auch später, wie schon erwähnt, fast die gesamte Porzellanindustrie Chinas konzentrieren sollte. Es ist dies die erste Erwähnung dieses für die Geschichte des chinesischen Porzellans so überaus wichtigen Ortes, die wir besitzen. Gleichzeitig aber wurde noch befohlen, daß für den in der Hauptstadt zu erbauenden Palast kunstvolle, im Stil von Steinarbeiten gehaltene Untersätze für hölzerne Pfeiler angefertigt werden sollten, die aber trotz zweimaligen Versuchens nicht gelangen[151]). Das dürfte beweisen, daß hier damals schon recht festgebrannte Arbeiten dank den so vortrefflichen Kaolinlagern hergestellt wurden. Sonst wäre doch wohl ein solcher Auftrag hier nie erfolgt. Die Ausführung desselben kann aber wohl schon, wegen allzu starker Belastung durch die Pfeiler, von vornherein unmöglich gewesen sein. Alle diese Arbeiten dürften wohl gleichfalls wieder nur weiß ausgefallen sein.

Dann aber kam die freilich nur kurzlebige Dynastie der Sui (589—617), die das zerteilte Reich wieder vereinigte und hierauf die wieder weit längere der T'ang (618—906), unter der China die weitesten Grenzen erhielt, die es je besessen, damit zu einem wirklichen Weltreiche wurde, wie es bisher noch nie eins gewesen. Damit begann auch der lebhafteste Handelsverkehr mit Indien, Persien und selbst dem fernen Abendlande. Chinesische Schiffe fuhren nun in den persischen Meerbusen ein, arabische Kaufleute siedelten sich in China

an, ja im Jahre 640 sandte sogar der griechische Kaiser Theodosius nach China eine Gesandtschaft und als er, der letzte der Sassaniden, in Persien in Not geriet, rief er dies Land um Hilfe an. Kein Wunder daher, daß sich hier der Wohlstand nun ganz gewaltig hob und damit auch seine ganze Kultur! Erst jetzt ward China ein wirkliches Kulturland, so sehr, wie wohl kein anderes Land dieser Zeit, das dann die Grundlage legte für seine ganze weitere kulturelle Entwicklung. Kein Wunder auch, daß hier nun eine Kunstblüte einsetzte, wie China bis dahin noch keine gesehen und auch nie wieder erleben sollte! Mit Recht hat daher den Chinesen diese Zeit immer als ein goldenes Zeitalter der Kunst gegolten, als ein augustäisches, auf das sie immer mit größter Sehnsucht zurückgeblickt haben, freilich stets ohne Hoffnung, es je wieder erreichen zu können. Es blieb ihnen ein sich nur immer weiter entfernendes Ideal.

So kann es denn auch nicht erstaunlich erscheinen, daß sich jetzt auch die Keramik weiter entwickelte, wie wohl nie zuvor, und daß sie bald eine Höhe erreichte, die man vor kurzem wohl kaum noch geahnt hätte. Und diese Zeit ist es scheinbar, wenn nicht alles täuscht, auch gewesen, die die Erfindung des Porzellans zu ihrem vollen Ende geführt, ja wohl erst dasjenige Gebilde hergestellt hat, das wir heute zunächst unter diesem Namen verstehen. Sie hätte damit die Grundlage zur ganzen weiteren Entwicklung der chinesischen Keramik gelegt und würde damit auch auf diesem Gebiete dieselbe Stelle einnehmen, die ihr auf den übrigen der Kunst von den Chinesen schon immer eingeräumt worden ist.

Schon im Jahre 618, d. h. bereits unter dem ersten Kaiser dieser Dynastie Kao-Tsu (618—626) und charakteristischerweise wieder gerade an jenem Orte, an dem sich wegen der dortigen trefflichen Kaolinlager später fast die gesamte Porzellanfabrikation Chinas konzentrieren sollte und wo schon früher recht gute Arbeiten hergestellt sein sollen, d. h. zu Tsch'ang-nan tschên, dem späteren King-tê tschên in der Provinz Kiang-si soll ein Mann, T'ao Yü mit Namen, höchst beachtenswerte Erzeugnisse angefertigt haben, die als Gefäße aus „künstlichem Jade" bezeichnet wurden (Kia-yü k'i)[152]). Sie wurden damit mit nichts Geringerem als jenem köstlichen, apfel-, smaragd- oder bläulich grünen, bei nicht zu großer Stärke durchscheinenden Halbedelstein verglichen, der, zwar in China selber nicht vorkam, vielmehr immer aus dem Westen, aus dem fernsten Zentralasien, eingeführt wurde, aber in China immer besonders geschätzt und daher auch von früh an trotz seiner Härte stets zu den schönsten Sachen verarbeitet worden ist. Diese Gefäße, so wird weiter berichtet, bestanden aus weißem Ton, waren ziemlich dünnwandig, weiß von Farbe und werden vor allem auch als glänzend geschildert. Sie wurden von ihrem Hersteller dann auch nach Si-an fu, der damaligen Hauptstadt der Provinz Schensi, in dieser Zeit Kuan-tschung genannt, gebracht, wo man sie für würdig genug hielt, dem Kaiser geschenkt zu werden. Und von nun an sollen auch die Erzeugnisse dieses Ortes durch ganz China berühmt geworden sein.

Und weiter stellte um dieselbe Zeit am gleichen Orte ein aus Tung-tschan gebürtiger „Fabrikant", Ho Tschung-t'schu genannt, aus fetter Erde recht

dünnwandige Gefäße von weißer Farbe her, von denen die schönsten wieder glänzend und zierlich wie Jade gewesen sein sollen. Diese gefielen dem Kaiser Kao-Tsu so sehr, daß er im Jahre 621 befahl, jener sollte mit Hilfe von Einwohnern des im Bezirk von Si-an fu in der Provinz Schensi gelegenen Ortes Sinping sie weiter für seinen Bedarf herstellen[153]). Man hat demnach die vorher genannten allem Anschein nach noch verbessert und wohl erst ganz zur Vollendung gebracht.

Unzweifelhaft haben wir es hier mit Erzeugnissen zu tun, die nur als wirklich ausgebildete Porzellane anzusprechen sind. Sie wurden bezeichnenderweise gerade zunächst an jenem Orte hergestellt, an dem, wie soeben erwähnt, wegen der nicht fernen, trefflichen, reichen Kaolinlager sich später fast die gesamte Porzellanindustrie Chinas konzentrieren sollte. Sie geben sich weiter auf Grund ihrer Beschreibung als die feinsten Erzeugnisse, von denen die chinesischen Quellen bis dahin zu berichten wußten und zugleich auch als unendlich viel edlere, als alle diejenigen, die wir aus den früheren Zeiten schon kennen. Auch waren sie weiß von Farbe — bei den zuerst genannten wird auch der Ton schon weiß genannt — dann dünnwandig und vor allem auch glänzend und wurden endlich alle mit Jade verglichen, die ersteren sogar geradezu „künstliches Jade" genannt, mithin mit einem durchscheinenden Gestein verglichen, das daneben auch eine glatte, feste und dabei glänzende Oberfläche zu besitzen pflegt. Es gibt in der Tat kein Erzeugnis der gesammten Keramik, als nur das Porzellan, auf das alle diese Beschreibungen passen können. Damit aber haben wir wohl unleugbar die ersten Nachrichten von dem tatsächlichen Vorhandensein dieses Materials in seiner ausgebildeten Form vor uns und, wenn hierbei damals die für dieses so charakteristische Durchscheinbarkeit nicht noch ganz besonders erwähnt wird, wie wir dies wohl sicher in solchen Fällen getan hätten, so ist das einfach damit zu erklären, daß diese durch den Vergleich mit Jade[154]) für den Chinesen als etwas ganz Selbstverständliches gegeben war, er sie auch im übrigen beim Porzellan so gut wie nie besonders angibt und, wie bereits erwähnt, auch allem Anscheine nach auf sie niemals besonderen Wert gelegt hat[155]). Sie war ihm bei diesem Stoff eben etwas ganz Selbstverständliches.

Zugleich aber scheint auch aus den Berichten hervorzugehen, daß die Vollendung des Porzellans, seine letzte Ausbildung erst damals gelang und daß ihre Urheber vielleicht auch die beiden genannten Persönlichkeiten gewesen sein können. Deutlich besagen diese Berichte, daß jene Taten damals etwas ganz Besonderes, noch niemals Dagewesenes dargestellt haben. Diese Arbeiten würden sonst kaum der höchsten Persönlichkeit des Reiches vorgelegt worden sein. Sie fanden auch ersichtlich deren allerhöchsten Beifall und wurden auch in dem einen Fall dann für den Kaiser weiter bestellt. Auch haben sich beide Male die Namen der Urheber dieser Taten erhalten, eine recht auffallende Sache, bedenkt man, wie sparsam sonst die Geschichte der chinesischen Keramik mit der Angabe von Namen gewesen ist, und nun gar aus so frühen Zeiten. Und dann beginnt auch für uns von nun an[156]) die Geschichte der Fabrikation von King-tê tschên, die sich bis in unsere Zeit ohne Unterbrechung fortbewegt und es wird be-

richtet, daß von dieser Zeit an hier hergestellte Erzeugnisse durch ganz China berühmt wurden. Das alles konnte doch wohl nur mit einem ganz außergewöhnlichen Produkte geschehen, das allein das völlig ausgebildete weiße Porzellan gewesen sein kann. Denn daß es ein solches in der T'angzeit schon wirklich gab, steht absolut fest. Schon in einer im Jahre 851 verfaßten Schrift berichtet der arabische Kaufmann Soleyman, daß die Chinesen Schalen herzustellen vermöchten, durch die man das „Licht des Wassers" sehen könne[157]). Das kann doch wohl nur bei solchen aus weißem Porzellan möglich gewesen sein. Dann aber dürfte die letzte Vollendung des Porzellans in King-tê tschên erfolgt sein und diese Stadt damit noch einen weit größeren Anteil an der Entwicklung des chinesischen Porzellans gehabt haben, als man bisher geglaubt hat.

Von nun an aber mehren sich auch in auffallender Weise die Angaben der chinesischen Quellen über keramische Erzeugnisse, wohl ein Beweis, daß diese jetzt etwas ganz anderes darstellen als vordem und die Erinnerung an sie sich deshalb auch länger erhielt, als die an die noch weit weniger wertvollen der vorangegangenen Zeit. Sie sprechen auch nun ersichtlich zum ersten Male von viel feineren und edleren Produkten und wissen auch weit mehr Fabrikationsstätten anzugeben, ja diese Zeit gilt geradezu bei den Chinesen als eine Blütezeit der Keramik[158]), wie sie es ja auch für ihre Malerei und Dichtkunst gewesen. Auch scheint die Keramik sich damals ganz neuer Gebiete bemächtigt zu haben. Seit der Mitte des 8. Jahrhunderts ward die Sitte des Teetrinkens immer allgemeiner, die neue keramische Bedürfnisse schuf und gleichfalls soll in dieser Zeit zuerst die „Vase", d. h. wohl die für Blumen bestimmte, aus keramischen Materialien hergestellt worden sein, ein Zeichen, daß jetzt weitere Stoffe, in letztem Falle z. B. das Kupfer[159]), durch keramische verdrängt wurden. Auch dieses erscheint nur denkbar, wenn jetzt weit edleres Material zur Verfügung stand.

Nicht weniger als siebenzehn Fabrikationsorte werden für die damalige Zeit von den chinesischen Quellen namhaft gemacht, obwohl sie, wie wohl immer, nur die besten erwähnt haben werden. Sie waren schon fast über das ganze weite Reich verbreitet. Die meisten befanden sich in der nordöstlichsten Provinz Tschili, wo, wie erwähnt (S. 39), schon vor dem 5. Jahrhundert in den Bergen und Tälern des Bezirkes von Han-tan weiße Erde gegraben wurde und sich bald nach der T'angzeit eine glänzende Industrie entwickeln sollte, die unzweifelhaft Porzellan herstellte (s. S. 88). Und hier wird für diese Zeit auch schon gerade derjenige Platz als Fabrikationsort bezeichnet, der später der Sitz der Herstellung werden sollte: das im südlichen Teil dieser Provinz gelegene Tingtschou[160]), dessen Erzeugnisse in der Tat bereits als weiß bezeichnet werden[161]) und darum gleichfalls wohl schon wirkliche weißfarbene Porzellane dargestellt haben können, die freilich den später so berühmten wohl noch werden nachgestanden haben. Daneben gab es in dieser Provinz, spätestens seit dem 9. Jahrhundert, eine weitere Fabrik zu Neï-k'iu, im Bezirk von Hingtschou dem heutigen Hing-t'ai[162]), weshalb die hier hergestellten Erzeugnisse, die zu den allerbesten der Zeit gehörten, in der Regel Hing-yao genannt wurden. Sie waren aus feinem, fettigem Ton hergestellt, fielen im

besten Falle reinweiß aus (pai ts'e) und wurden im Gegensatz zu den berühmtesten dieser Zeit, den gleich zu erwähnenden von Yüetschou, die mit Jade und Eis, mit Schnee und Silber verglichen werden, bisweilen jedoch diesen ganz gleich geschätzt. Auch sie können, da sie so hoch bewertet wurden und aus ihnen Musikinstrumente aus einzelnen Schalen hergestellt wurden, die beim Anschlag besser geklungen haben sollen, als die sonst damals üblichen aus aufgehängten Jadestücken[163]), wohl nur wirkliches Porzellan von weißer Farbe dargestellt haben, da wohl kein anderes keramisches Material denkbar ist, das zu so reiner Klangwirkung befähigt wäre. Doch müssen sie — das ergibt die Art ihres Vergleichs mit den Erzeugnissen von Yüetschou — diesen nachgestanden haben. Sie haben jedoch ersichtlich bereits ein Massenprodukt dargestellt, da weiter berichtet wird, daß sie in ganz China von arm und reich verwandt worden sind. Damit wäre dann auch das Porzellan damals bereits in ganz China in jedermanns Gebrauch, mithin schon eine ganz gewöhnliche Ware gewesen. Und dann wird hier noch eine weitere Fabrik zu Yutschou namhaft gemacht, über deren Arbeiten freilich nichts gesagt wird[164]).

Drei Fabrikationsorte gab es auch in der westlich anstoßenden Provinz Schansi, die aber alle keine besonders feinen Erzeugnisse hervorgebracht zu haben scheinen. Die besten waren noch die von Hotschou. Sie bestanden aus feinem Ton, waren dünnwandig und meist weiß[165]). Dann kamen die von P'ing-yang fu[166]) aus weißem Ton, die aber in der Glasur unrein ausfielen und endlich die von Yü-ts'e[167]), die jedoch nur aus grobem Ton bestanden und als schwer bezeichnet werden. Auch sollen ihre Formen einfach und „altertümlich" gewesen sein, d. h. wohl etwas veraltet. Zu P'ing-yang fu gab es aber vielleicht schon damals[168]) neben einem kleineren Ofen auch einen recht großen, in dem viele Gefäße zugleich gebrannt werden konnten, was, weil besonders erwähnt, offenbar damals noch etwas Ungewöhnliches war. Es würde zugleich auch wieder auf Massenfabrikation schließen lassen.

In der an diese wieder westlich anstoßenden Provinz Schensi, in der die meisten der oben (S. 30) erwähnten Vasen der Hanzeit gefunden worden sind, wird dagegen für diese Zeit nur eine einzige Fabrik erwähnt, an einem Orte, der gleichfalls Tingtschou[169]) hieß, über deren Erzeugnisse wir freilich wieder nichts Weiteres vernehmen, nur daß die hier hergestellten Teeschalen geringer als die aus dem noch zu erwähnenden Yüetschou, doch wieder besser als die aus den gleichfalls noch zu nennenden Orten Schoutschou und Hungtschou gewesen wären.

Gleichfalls hören wir dann nur von einer einzigen Fabrikationsstätte in der nordwestlichsten Provinz Chinas Kansu, die zu Ts'intschou lag. Auch von ihren Erzeugnissen sollen die meisten wieder weiß gewesen, doch hier nur Schalen und Tassen hergestellt worden sein, die aber, was sonst bei Erzeugnissen dieser Zeit niemals erwähnt wird, bereits mit Ornamenten versehen waren. Sie zeigten in erhabener Arbeit Fische und Wasserstreifen[170]), ein Motiv, das auf diesem Gebiete bald beliebt werden und wohl das zum Teetrinken verwandte Wasser symbolisieren sollte. Ganz besonders gerühmt werden dann wieder die zu

Ta-yi in der südlich anstoßenden Provinz Ssetsch'uan hergestellten, auch Schu-yao genannten Erzeugnisse[171]). Sie waren wieder dünnwandig, zierlich, dazu leicht und doch fest und ihr weißer Glanz soll den von Schnee übertroffen haben. Auch sie gaben beim Anschlag einen klaren Ton wie Jade. Sie gehörten damit zu den schönsten Erzeugnissen dieser Zeit und ihre Beschreibung läßt wohl keinen Zweifel offen, daß man es auch hier wieder mit weißem Porzellan zu tun hat.

Dann wird in der mittleren Provinz Honan als Fabrikationsstätte Honan fu erwähnt[172]), über dessen Arbeiten wir jedoch wieder nichts Weiteres erfahren, obgleich sie außer den erwähnten von King-tê tschên damals die einzigen gewesen sind, von denen berichtet wird, daß sie an den kaiserlichen Hof geliefert wurden[173]). Sie werden wohl wegen dieser Auszeichnung gleichfalls Porzellan dargestellt haben. Und ebenfalls wird für die gleichfalls mittlere Provinz Hunan nur eine Fabrikationsstätte angegeben. Sie befand sich zu Yotschou fu und erzeugte anscheinend grün glasierte Gefäße[174]), die aber nicht zu den besten der Zeit gerechnet wurden. Einige kleinere, tiefe, fußlose Schalen scheinen hier jedoch schon ganz naturalistisch durchgebildet gewesen zu sein, in Gestalt von Seemöven, da sie nach diesen benannt wurden, eine Form, die auch noch später wiederholt worden zu sein scheint[175]).

In der südöstlich davon gelegenen Provinz Kiangsi lag dann zunächst Tsch'ang-nan tschên, das spätere King-tê tschên, in dem am Beginn dieser Periode jene vortrefflichen Erzeugnisse hergestellt wurden, die damals so allgemeines Aufsehen erregt hatten und nach deren Herstellung die Erzeugnisse dieses Ortes durch das ganze Reich berühmt wurden (s. S. 42). Hier vor allem werden wohl auch weiter für den kaiserlichen Haushalt Porzellane gearbeitet worden sein, auch wenn dies nicht weiter erwähnt wird. Doch steht fest, daß damals von dem benachbarten Jaotschou, dem dieser Ort unterstellt war, Lieferungen an den Kaiser abgesandt wurden[176]), die wohl von diesem Orte stammten. Daneben wurde in dieser Provinz auch zu Hungtschou fabriziert und zwar Waren, die bräunlich glasiert gewesen zu sein scheinen[177]). Unter ihnen sollen die Teeschalen, da sie dem Tee ein schwarzes Aussehen gaben, für Teetrinker nicht geeignet gewesen sein.

Dann wurde auch in der nördlich anstoßenden Provinz Kiangnan nur an einer einzigen Stelle gearbeitet, zu Schou im Bezirke Schoutschou[178]). Die hier hergestellten Erzeugnisse werden als gelb bezeichnet, waren mithin wohl gelb glasiert, weswegen die hier angefertigten Teeschalen wieder nicht besonders geschätzt wurden. Die allerschönsten Erzeugnisse dieser Zeit wurden jedoch, nachweisbar seit dem 9. Jahrhundert, zu Yüetschou, dem heutigen Schao-hing fu in der mittleren östlichen Küstenprovinz Tschêkiang angefertigt, denen damals allein, wie bereits erwähnt, nur die von Hingtschou nahegekommen sein sollen. Sie wurden auch noch später zu den allerschönsten der frühen chinesischen Keramik gerechnet[179]). Hier waren ja schon in der Zeit der Tsindynastie (265—419) in der Nachbarschaft, im östlichen Ou, das im Bezirk von Yüetschou lag, besonders gute Teeschalen hergestellt worden (S. 38). Auch die in Yüe-

tschou angefertigten Arbeiten sollen gleich denen von Hingtschou beim Anschlagen besser als Musikinstrumente aus aufgehängten Jadestücken geklungen haben. Sie wurden jedoch im Gegensatz zu jenen, wie gleichfalls erwähnt, nicht mit Schnee und Silber, sondern mit Eis und Jade verglichen. Auch waren sie in der Regel grünlich-blau oder ähnlich glasiert[180]). Auch diese Arbeiten können, schon als die besten der Zeit, wohl nur als Porzellan angesprochen werden, das aber bereits eine farbige Glasur besaß, die, wie verwandte Erzeugnisse der folgenden Zeit beweisen (vgl. S. 68 u. 69), schon eine durch Kupferoxyd gefärbte Scharffeuerglasur d. h. eine solche gewesen sein wird, die mit dem Porzellan zugleich und damit schon bei voller Hitze gebrannt wurde. Sie ist dann auch nicht wieder verschwunden, vielmehr, wie die chinesischen Quellen selber angeben, schon in der folgenden Zeit das Vorbild für die ganz ähnliche eines damals sehr geschätzten Erzeugnisses, des Pi s'ê-yaos[181]), d. h. „mit verbotener Farbe" geworden (S. 69), von dem dann weiter berühmte, ja sogar die berühmtesten Erzeugnisse bis in die Sungzeit hinein ausgegangen sind (s. S. 79 u. 83). Daneben aber gab es hier anscheinend auch noch Erzeugnisse von anderer Farbe[182]), die vielleicht, da es sich bei den bisherigen dieses Ortes ersichtlich um Porzellan gehandelt hat, wohl gleichfalls solches dargestellt haben werden. Besonders erwähnt werden unter den Arbeiten von Yüetschou noch Becher in Form von Lotosblättern, wie solche auch das spätere Porzellan kennt, sowie Teeschalen mit geraden, nicht umgebogenen Rändern[183]), somit auch hier wieder rein naturalistische Bildungen, die später im chinesischen Porzellan noch eine so große Rolle gespielt haben. Daneben gab es in dieser Provinz noch eine Fabrikationsstätte zu Wutschou[184]), das zu Kin hua fu gehörte, dessen Erzeugnisse aber nicht allzu bedeutend waren. Hier wurden Teeschalen hergestellt, die besser als die von Schoutschou und Hungtschou, doch geringer als die von Tingtschou in der Provinz Schensi gewesen sein sollen. Dann wurde endlich schon unter dem zweiten Herrscher der T'angdynastie zu Hsin-p'ing tschên, dem heutigen Hangtschou, fabriziert, das wieder bessere Erzeugnisse herstellte, und zwar anscheinend gleichfalls Porzellan, da sie wiederum durch das ganze Land berühmt wurden[185]). Schließlich erfahren wir noch von der südöstlichen Küstenprovinz Kuangtung, in der später (s. S. 284) und bis in unsere Zeit hinein ein treffliches, farbig glasiertes Steinzeug hergestellt wurde, daß hier damals anscheinend glasierte Kochkessel angefertigt wurden, die wohl gleichfalls aus einem recht fest gebrannten Material bestanden haben werden[186]).

Aus allen diesen Nachrichten geht deutlich hervor, daß damals bereits in einer ganzen Reihe von Orten weiße und glänzende Erzeugnisse hergestellt worden sind, die auf Grund ihrer Beschreibungen wohl für nichts anderes als wirkliches Porzellan angesprochen werden können. Ihre Herstellung war demnach schon recht allgemein; auch stellten sie bereits ein Massenprodukt dar, das Hoch und Niedrig in gleicher Weise zugute kam. Von den elf Fabrikationsstätten, für deren Erzeugnisse die Farbe überhaupt angegeben wird, erzeugten mit Sicherheit allein sieben, d. h. etwa zwei Drittel derselben, solche von weißer Farbe, die vor dieser Zeit bei keramischen Erzeugnissen so gut wie noch niemals

(s. S. 40) erwähnt worden war. Diese brauchen zwar nicht alle Porzellan gewesen zu sein, dürften sich aber doch anscheinend diesem, wenigstens hinsichtlich der Farbe eng angeglichen haben. Das farbige Aussehen der Keramik Chinas dürfte sich demnach damals recht stark verändert haben. Daneben zeigt sich, daß es jetzt auch schon eine ganze Reihe von verschiedenfarbigen Glasuren gab, vielleicht aus dem Grunde, weil China seit dem 5. Jahrhundert nun auch gelernt hatte, das, wie erwähnt (S. 29), bisher von außen ihm zugebrachte Glas, das in der Hauptsache farbig gewesen zu sein scheint, aus eigener Kraft herzustellen[187]) und daher jetzt mit der färbenden Kraft vieler Metalloxyde bekannt wurde. Auch scheint man bereits mindestens eine durch Metalloxyd und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach durch Kupferoxyd gefärbte Scharffeuerglasur gekannt zu haben und gerade diejenige, die für die folgende Zeit die größte Bedeutung gewinnen sollte, daneben vielleicht aber auch schon eine grüne, die dann vielleicht die Vorläuferin für die in der Sungzeit so viel verwandte, durch Eisenoxyd gefärbte gewesen sein dürfte, die für gewöhnlich als Seladonglasur bezeichnet wird (s. S. 118). Daneben gab es, wie zu allen Zeiten, in China genug Erzeugnisse, die kein Porzellan darstellten und schwächer gebrannt waren, wie auch die Herstellung glasierter Ziegel für diese Zeit feststeht[188]). Doch hat es den Anschein, als ob das damalige Porzellan auch jene, wenigstens hinsichtlich ihrer farbigen Erscheinung, stark beeinflußt hätte.

Über die formale und künstlerische Ausgestaltung der Erzeugnisse dieser Zeit erfahren wir dagegen noch recht wenig; doch dürften die bessern unter ihnen schon recht dünnwandig gewesen sein. Dies wird bei denen von Ta-yi auch besonders erwähnt (s. S. 46) und auch die Arbeiten Ho Tschung-tsch'u werden als dünnwandig bezeichnet (s. S. 43). Bei denen von Hingtschou und Yüetschou darf man dies wohl gleichfalls vermuten, da sonst die hier hergestellten Musikinstrumente (s. S. 45 u. 47) wohl kaum so schön geklungen hätten[189]). Überhaupt wird man sich diese, wie auch die besten der folgenden Zeit, wohl schon verhältnismäßig zierlich und fein vorstellen müssen. Dafür spricht schon die hohe Kultur dieser Zeit, ferner noch das einzige aus dieser nur in Bruchstücken erhaltene Stück Porzellan (s. S. 64), sowie, daß die Sungzeit kaum diese, die doch für sie die eigentliche Grundlage darstellten, in dieser Bezeichnung wesentlich wird übertroffen haben. Über die Verzierungen der Erzeugnisse dieser Zeit wird freilich wenig gesagt. Einmal wird Reliefschmuck erwähnt (s. S. 45), Bemalung dagegen niemals. Dagegen hören wir jetzt zum ersten Male von naturalistischen Ausgestaltungen ganzer Gefäße[190]), wie solche von nun an in der chinesischen Keramik und ganz besonders im Porzellan nie wieder verschwinden sollten. Sie waren wohl die Folge des sich in dieser Zeit durch äußere Beeinflussung völlig verändernden Charakters der gesamten chinesischen Kunst, wobei die oben (s. S. 47) erwähnten Nachbildungen von Lotosblättern im besonderen auf den in dieser Zeit sich so ausbreitenden Buddhismus hinweisen dürften. Unter den Gegenständen fällt jetzt die häufige Erwähnung von Teeschalen auf, wohl als eine Folge der damals schon so allgemein gewordenen Sitte des Teetrinkens und vor allem auch jener eigenartigen Tee-

gesellschaften, bei denen man sich, wie auch noch später, feierlich zu ernsten und vertraulichen Gesprächen zu versammeln pflegte[191]), die, hernach bekanntlich von den stets nachahmenden Japanern in gleicher Form übernommen, bei diesem Volke weit mehr bekannt geworden sind. Man legte schon damals, wie die am Ende des 18. Jahrhunderts von Lü Yü geschriebene Abhandlung über den Tee, das später klassisch gewordene Tsch'a-king durch ihr Vergleichen der Teeschalen der verschiedenen Fabriken untereinander beweist, recht großen Wert auf ihre Güte und ganz besonders auf ihre Farbe, die dem Tee eine recht angenehme Färbung verleihen sollte. Auch wurden diese Schalen bereits, wie noch heute bei den Japanern, in Seide gehüllt, aufbewahrt[192]). Und somit dürfte diese Zeit in der Tat gegenüber der vorhergehenden die eigentliche Grundlage der ganzen Weiterentwicklung der chinesischen Keramik gelegt haben, auf der sie sich im Laufe der Jahrhunderte zu jener wunderbaren, einzig dastehenden Kunst erheben sollte, als welche sie jetzt unbestritten dasteht. Mit vollem Rechte dürfen sie daher auch die Chinesen als eine ausgesprochene Blütezeit betrachten und sie ward eine solche, nicht zum wenigsten, weil von nun an im Mittelpunkt der chinesischen Keramik das völlig ausgebildete Porzellan stand, das ganz andere Entwicklungsmöglichkeiten darzubieten vermochte als irgendein anderes Material. Kein Wunder daher, daß jetzt, wo der Handelsverkehr mit auswärtigen Ländern so rege war, wie wir aus gefundenen Gegenständen schließen können (s. S. 50), auch chinesische keramische Erzeugnisse in mehr oder weniger großer Zahl ins Ausland gelangten, wo sie, da sie allen dort hergestellten weit überlegen waren, gewiß recht angestaunt worden sind. Sie sind die Vorläufer jener Erzeugnisse, die dann ohne Unterbrechung bis in unsere Zeit denselben Weg gefunden haben.

* * *

Auch aus dieser Zeit haben sich allem Anschein nach wieder recht zahlreiche Erzeugnisse erhalten, die freilich in der Hauptsache wiederum nur Grabbeigaben darstellten. Auch sie sind schon in großer Anzahl zu uns herübergekommen und bei uns gesammelt worden[193]). Doch stellen sie naturgemäß gleichfalls durchaus nicht das Beste dar, was damals die chinesische Keramik geleistet, ja sie vermögen sogar kaum die Höhe ahnen zu lassen, zu der sie in dieser Zeit auf Grund der literarischen Angaben tatsächlich gelangt sein muß. Doch daß damals gegenüber der Vergangenheit auf diesem Gebiet ein wirklich bedeutender Fortschritt stattgefunden hat, bekunden sie deutlich genug. Sie erscheinen gegenüber den uns bisher bekannt gewordenen Erzeugnissen der chinesischen Keramik sogar als etwas fast völlig Neues, vor allem als etwas schon viel Entwickelteres, das aus den Anfangsstadien der Keramik nun völlig heraus ist und sich schon viel kompliziertere und reichere Aufgaben gestellt hat.

Grabbeigaben scheinen damals den Toten bisweilen in auffallend reicher Fülle beigegeben worden zu sein. So umfaßt ein anscheinend ganz zusammen-

gebliebener, jetzt im Britischen Museum befindlicher, einziger Grabfund neben größeren und kleineren Gefäßen nicht weniger als zweiundvierzig einzelne Figuren[194]). Kein Wunder daher, daß, um diesem Luxus zu steuern, damals mehrfach Edikte ausgingen, so in den Jahren 682 und 741, von denen letzteres, die Anzahl der Stücke nach dem Range der Verstorbenen festsetzend, für die Höchstgestellten 70, für die Ärmeren dagegen nur 15 gestattete. Sie sollten auch alle nicht mehr aus Holz, Kupfer, Zinn, Silber oder gar Gold, vielmehr allein nur noch aus Ton hergestellt werden[195]), aus welchem sie wegen der Wertlosigkeit des Materials und der Einfachheit der Technik auch am billigsten zu gewinnen waren. Doch sind sie in der folgenden Zeit wenigstens zum Teil trotzdem wieder aus Holz angefertigt worden[196]). Auffallend jedoch ist, daß sich für diese Zeit allem Anscheine nach die für die Hanzeit so reichlich auftretenden Nachbildungen von Gegenständen aus anderen Materialien, darunter die vielen Verkleinerungen größerer Objekte, wie Häuser, Gehöfte, Wagen u. dgl. weniger haben auffinden lassen, es sei denn, daß man viele der gefundenen bisher zu früh datiert hat[197]). Um so zahlreicher treten uns dagegen aus dieser Zeit figürliche Arbeiten entgegen, ja gegenüber denen der Hanzeit in ganz auffallender Anzahl. Es scheint demnach damals eine gewisse Veränderung in der Wahl der Grabbeigaben stattgefunden zu haben oder jene wurden aus vergänglicherem Materiale hergestellt.

Daß diese Grabbeigaben in der Tat dieser Zeit wenigstens zum größten Teile angehören, dürfte heute wohl völlig feststehen. Zunächst durch die glückliche Auffindung einiger besonders schöner Stücke, die sich auf Grund einer mit ihnen zusammen gefundenen Ahnentafel als die eines im Jahre 728 verstorbenen Kanzlers der T'angdynastie herausgestellt haben[198]). Auch war vordem schon im Pariser Kunsthandel ein anscheinend zusammengebliebener Grabfund aufgetaucht, der nach der Angabe einer dabei gefundenen Steinplatte dem Grabe einer 683 verstorbenen fürstlichen Persönlichkeit angehört haben mußte[199]). Dazu kommt, daß Stücke, die mit einer der hier unter diesen Grabbeigaben häufiger vorkommenden Gattung (s. S. 59) fast ganz identisch sind, sich auch unter den wenigen Töpferarbeiten befinden, die, als chinesisch bezeichnet, das so berühmte, angeblich im 8. Jahrhundert geschlossene kaiserliche Schatzhaus Shoso-in zu Nara in Japan mit seinen übrigen kostbaren Kunstschätzen bis auf den heutigen Tag aufbewahrt hat[200]). Weiter hat Prof. Sarre, als er vor etwa einem Jahrzehnt die im 9. Jahrhundert erbaute, doch in diesem schon wieder verlassene Kalifenstadt Samarra in Persien auszugraben begann, ganz ähnliche Schalen in deren verschütteten Trümmern aufgefunden[201]). Dann weisen auch die vor kurzem von Aurel Stein zu Tun-Huang in Turkestan aufgedeckten buddhistischen, der T'angzeit angehörenden Gemälde, Vasen- und Almosenschalen eine Verzierungsart auf, die gleichfalls der dieser Grabfunde zu entsprechen scheint[202]) (s. S. 59). Auch zeigt sich, daß unter den figürlichen Arbeiten die weiblichen noch alle nicht die bekannten verkrüppelten Füße der Chinesinnen zeigen, die erst um 970 aufgekommen sein sollen[203]). Und endlich haben alle diese Grabbeigaben im Stil so gut wie gar nichts mehr mit denjenigen

zu tun, die wir aus der vorhergehenden Zeit kennen gelernt haben und setzen sich auch andererseits ebenso scharf gegen alles ab, was uns aus der sich unmittelbar an die T'angzeit anschließenden bisher bekannt geworden ist.

Fast alle diese Grabbeigaben[204]) bestehen aus oft sehr feinem, an Pfeifenton erinnerndem, weißem, sonst hellgrauem, gelblichem oder hellgelbbraunem Ton, der, wie in der Hanzeit, bald schwächer, bald stärker, bisweilen bis zu Steinzeughärte, gebrannt ist und sind merkwürdig leicht von Gewicht. Doch kommen daneben bisweilen auch solche aus gröberem, rötlichem Ton vor. So lassen sie noch in keiner Weise ahnen, daß es damals bereits wirkliches Porzellan gab, das sogar allem Anschein nach schon recht viel verwandt ward, ja selbst von dem anscheinend in der Weizeit (s. S. 38) in dieser Hinsicht gemachten Fortschritten geben sie nicht die geringste Kunde. Das kennzeichnet sie wohl allein schon als minderwertige Erzeugnisse der Zeit. Dafür sind sie vielfach zur Verbesserung ihrer äußeren Erscheinung oder auch wohl zum besseren Festhalten und zur Erzielung einer größeren Glätte der Glasur, wie dies schon bei den oben (S. 38) der Weïzeit zugeschriebenen Gefäßen der Fall gewesen, mit einer mehr oder weniger weißen, feineren Tonlage (engobe, slip) ganz oder zum Teil überzogen. Es geschah dies besonders bei den weniger feinen, gefärbten Tönen, so vor allem dem roten und war wohl eine Folge des in dieser Zeit anscheinend bald stark dominierenden weißen Porzellans, das nach immer weißeren Produkten hindrängte. Eine besondere Spielart aber waren dann Erzeugnisse aus vielfarbenem Ton, wie solche China eigentlich dann nie wieder gemacht hat. Bei diesen wurden weißliche und bräunliche Massen vor der Gestaltung der Gefäße unregelmäßig streifig durcheinander geknetet, die dann nach der Formung unter einer grünlichen, gelblichen oder auch farblosen Glasur jenen ein mehr oder weniger fein marmoriertes oder agatartiges Aussehen gaben, wobei die rötlichen Töne unter den dunkleren Glasuren meist ein fast schwärzliches Aussehen erhielten (Taf. 6 unten). Bisweilen scheint jedoch diese Marmorierung nur mit dem Überzug vorgenommen worden zu sein[205]). Sie bekunden bereits ein merkwürdiges Streben nach Raffinement und zugleich auch nach größerer Vielfarbigkeit, das auch sonst noch an den Erzeugnissen dieser Zeit hervortreten sollte, ersichtlich als ein Zeichen jener schon höheren Kunst und Kultur, die dem Zeitalter der T'angdynastie für alle Zeiten seinen großen Namen gegeben haben.

Daneben sind die Arbeiten dieser Zeit auch meist schon viel sauberer und feiner gearbeitet als alle uns bis dahin bekannt gewordenen. Auch dies war wohl eine Folge allgemeinerer Veredlung durch das damals zuerst aufkommende oder sich wenigstens allgemeiner verbreitende Porzellan, der sich die übrige Keramik kaum ganz hat entziehen können.

Noch größer erscheint jetzt jedoch der Fortschritt in rein künstlerischer Hinsicht. Man steht hier in der Tat vor einem gänzlich neuen Stil, der nichts mehr mit dem noch derberen der Han- und folgenden Zeit zu tun hat, vielmehr deutlich Zeugnis ablegt von einem feineren Schönheitssinn und einer weit lebendigeren Gestaltungskraft, die ganz dem Wesen der T'angzeit zu entsprechen scheint, zugleich aber auch wieder von fremden Einflüssen, als einer Folge der

erweiterten Beziehungen dieser Zeit. Es sind vielfach römisch-hellenistische, sassanidische und dann auch indische Einflüsse[206]), die sich hier gekreuzt und untermischt haben mit solchen der eigenen Bronzen und teilweise einen Stil zuwege gebracht haben, der vielfach durchaus fremdartig und gar nicht mehr recht chinesisch wirkt und den die folgende Zeit dann auch anscheinend wieder so gut wie ganz verlassen hat, so sehr, daß auch nicht das Geringste von diesem sich in der späteren chinesischen Keramik hat wieder nachweisen lassen[207]). Damit aber tut sich jetzt eine völlig neue Formenwelt auf, die zwar noch immer die Kraft eines noch jugendfrischen, unverzärtelten Volkes zeigt, mit jener der früheren Erzeugnisse der chinesischen Keramik jedoch kaum noch etwas gemein hat. Es ist nun alles schon zierlicher, reicher und weicher geworden, in den Umrissen ausdrucksvoller, fließender und komplizierter, dazu bereichert durch deutlich abgesetzte Griffe, Henkel und Ausgüsse. Größere Stücke, wie die für die Hanzeit so charakteristischen, noch etwas ungeschlachten Vasen (s. S. 32) fehlen jetzt gänzlich. Dazu kommt dann der Reichtum an Formen, von denen einige besonders häufig vorkommende schon typisch werden und manche dann auch der chinesischen Keramik dauernd verbleiben, sowie die Neuheit und Mannigfaltigkeit der Verzierungsarten, die gleichfalls von nun an fast alle nicht wieder verschwinden. Deutlich erkennt man schon aus diesen Arbeiten, daß damals auch in dieser Beziehung für die chinesische Keramik, mag auch alles Fremdartige, Unchinesische wieder völlig abgestoßen worden sein, wie für alle chinesische Kunst und Kultur, die erste feste Grundlage gelegt ward, auf der sie sich dann aufs reichste und mannigfaltigste weiter entwickeln konnte.

Alle diese Arbeiten sind entweder wieder gedreht oder geformt. Auch rechteckige, kantige Stücke gibt es jetzt schon, so Kästchen mit Deckeln (Berlin, ostasiat. Museum) und schlafstützenartige Gebilde (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos), wie sie der stets auf dem Boden schlafende Chinese so sehr bedarf, die aber auch mit abgerundeten Seiten vorkommen. Unter den aufgedrehten Stücken finden sich zunächst manche recht einfache, wie sie der tägliche Gebrauch verlangte, so kugelige Töpfe, z. T. mit leicht ausgebogenem, gewulstetem Rand, z. T. auch mit Knöpfchen tragenden Deckeln, sowie bisweilen auch ringsum mit kurzen Griffen in Form kriechender Kaninchen oder auch mit zwei hochgezogenen Henkeln, die für diese Zeit typisch zu sein scheinen. Dann weiter flache und tiefe Schalen, darunter auch solche mit tellerartig flachem, daneben auch mit schrägem oder eingezogenem Rand sowie auch fußlose, z. T. oben wieder stark zur Mitte gezogene, die schon die Form der später so häufig wiederkehrenden buddhistischen Almosenschale (Pâtra) zeigen, weiter z. T. fußlose Becher von fast birnförmiger, oben weit geöffneter Form oder mehr glockenförmige mit oben leicht umgebogenem Rand oder kugelige mit ringförmigem Griff. Auch sind schon ganze Sätze von kelchartigen Stücken gefunden worden, die auf gemeinsamer Unterschale stehen[208]). Alle diese Gebilde zeigen in ihren Umrissen bereits das verfeinerte Gefühl dieser schon entwickelteren Zeit. Dann gibt es reichere Gebilde, größere, flache Schalen, die, auf drei Elephantenrüsseln ruhend, auf indischen Einfluß hinweisen (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos),

dann, wieder schon typisch werdend, gedrückt kugelige Räuchergefäße auf drei Füßen in Form von Klauen oder Löwenmasken (Taf. 4 oben), daneben auch zylindrische, dann weiter bauchige oder kugelige Henkelkannen mit kurzen oder langen, zylindrischen Hälsen, meist kurzem Ausguß und oft hochgezogenen Henkeln, die für diese Zeit ganz besonders charakteristisch erscheinen; daneben auch eine mit einer Schnauze in Tierkopfform[209]). Und hier gibt es schon Bildungen von fast klassischer Form, so eine Kanne mit höherem, nach oben sich stark gekrümmt verjüngendem Fuß, rundlichem Leib und längerem, umwulstetem Hals, dessen oberer mehrfach eingezogener Rand zum Ausguß ausgezogen erscheint, sowie wieder hochgezogenem, graziös geschwungenem Henkel, der oben mit einem Knopf besetzt ist (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos), ein Stück, das viel mehr einem Werke der Renaissance, als einem chinesischen gleicht und ohne antiken Einfluß nicht denkbar erscheint (Taf. 3 rechts). Es bleibt erstaunlich, wie sehr der chinesische Geist diese ihm doch so fremde Kunst einst verstanden und nachempfunden hat.

Dann kommen eine Reihe schon recht verschieden gestalteter Vasen, darunter auch viele zunächst ganz einfach geformte, bauchige, mit längerem sich erweiterndem Hals, doch von so feinen, fließenden Umrissen, wie die chinesische Keramik später in dieser Beziehung nichts Besseres hervorgebracht hat (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos), dann gedrückt kugelige auf kurzem Fuß mit geradem, gleichfalls kurzem oder auch melonenförmige z. T. mit längerem, sich oben erweiterndem und umwulstetem Hals, oval gestreckte mit dickem, von zwei in Form von gedrehten Stricken gestalteten Henkeln begleitetem, oben ausgebauchtem und quer gefurchtem Hals[210]), sowie balusterförmige auf kurzem, zylindrischem Sockel, die beinahe ähnlich auch in späterer Zeit wiederkehren. Das schönste, bisher bekannte Stück dieser nur durch ihre Form wirkenden Stücke dürfte jedoch eine weiße, nur leicht blau gefleckte Vase sein, die, sich auf höherem, wieder eingezogen sich verjüngendem Fuß erhebend, kugelig gestaltet ist und in einen längeren, schlanken, von zwei sehr schmalen, aneinander liegenden Wulsten umzogenen Hals endet, der oben weit flach ausladend endigt (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos, Taf. 8 rechts), ein Stück, so einfach, klar und rein im Aufbau wie Umriß und bei aller Kraft des Ausdrucks so zierlich und graziös, wie man es kaum in dieser so frühen Zeit schon erwarten dürfte. Es ist eins der wenigen Stücke dieser Zeit, die uns einen wirklich vollen Begriff von dem so hohen, künstlerischen Empfinden dieser Zeit zu geben vermögen. Die Antike hat kaum etwas Feinfühligeres zustande gebracht.

Eine ganz besondere Stellung nehmen dann einige schon wieder typisch werdende, wahrscheinlich zur Aufnahme von Wein bestimmte Vasen ein, die, fußlos, birnförmig in einen hohen, schlanken, vielfach umwulsteten, oben ausgekragten Hals endigen, zu dem von den Seiten, ihn wieder überragend, zwei schlanke, gerillte, in meist altertümlich stilisierte Schlangen- oder Drachenköpfe endigende Henkel graziös emporsteigen (Dresden, Porzellansammlung, Taf. 4 oben). Sie gehören gleichfalls zu den reizvollsten Gebilden dieser Zeit, erweisen sich aber unverkennbar wieder als freie Nachbildungen eines griechischen Vor-

bildes, der bekannten Schlangenhenkelamphoren. Chinesischen Bronzearbeiten nachgeformt sind dann einige recht schlanke Vasen mit leicht ausgebauchter Leibung und hohem, schlankem, sich eingezogen erweiterndem Fuß und ähnlichem sich oben ausbreitendem Hals, die von oben bis unten durchfaltet erscheinen, wobei der obere Rand entsprechend ausgezogen erscheint. Es ist der Typus der sogenannten Malvenblütenvasen, der schon unter den Bronzen der Hanzeit[211]) vorkommt, hier aber geschickt ins Keramische übertragen worden ist. Rein naturalistische Bildungen, wie sie ja nach den chinesischen Berichten damals schon vorgekommen sein sollen (s. S. 47), haben sich dagegen bis jetzt aus dieser Zeit noch nicht gefunden. Sie dürften deshalb wohl damals doch noch nicht allgemein durchgedrungen sein.

Zu erwähnen ist noch, daß manche dieser Gefäße ganz fußlos sind, andere einen ganz niedrigen, senkrecht abgefaßten, viel häufiger jedoch einen kurzen, steil abgeschrägten Fuß besitzen, der für diese Zeit geradeso typisch erscheint, wie für die Hanzeit der genau so gestaltete, hohe. Dann fällt eine gewisse Vorliebe für Wülste, Riefelungen und Einziehungen auf, die der Hanzeit, soweit wir sie kennen, noch unbekannt war. Und auch eine Art Kneiftechnik ist damals schon zur Anwendung gelangt, die sonst in der chinesischen Keramik sich kaum wiederfinden dürfte. So gibt es z. B. einmal einen Topf, dessen oberer etwas vorstehender Teil durch ein gekniffenes Band am unteren angesetzt ist (Dresden, Porzellansammlg.). Auch dies ist wieder ein Zeichen des damaligen Bestrebens nach reicherer Belebung.

Dann kommt aber noch eine ganz besondere Gruppe von Stücken hinzu, die alle aus ganzen Formen geformt sind, stets mit dem ersichtlichen Bestreben, flachgedrückte Gestaltungen zu gewinnen. Sie stellt sich als diejenige dar, die ganz besonders unter fremdem Einfluß gestanden hat, auch stark an Metallvorbilder erinnert, so daß es wohl solche einst mit gewesen sind, die diese fremden Einflüsse in die chinesische Keramik gebracht haben. Hier gibt es zunächst schlanke, flachgedrückte, birnförmige Henkelkannen auf wieder verjüngtem, eingezogenem Fuß, deren nicht hoher Hals in einen Ausguß in Form eines Vogel- oder Löwenkopfs endigt (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos, Taf. 8 links), vor allem aber Flaschen in Pilgerflaschenform mit zwei kleinen Ösen an der Seite, wiederum auf nach obenzu abgeschrägtem Fuß, mit kurzem, meist gerade abgefaßtem Hals (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos, Taf. 7 unten). Von diesen weisen erstere ersichtlich aufs assanidische Vorbilder hin[212]), auf keramische sowohl wie metallene, letztere, falls ursprünglich als wirkliche Pilgerflaschen durch den Buddhismus eingeführt, wohl auf Indien. Es sind dies alles wieder für die chinesische Kunst völlig fremdartige Gebilde, weshalb auch die Henkelkannen sofort wieder verschwunden zu sein scheinen, die Pilgerflaschen jedoch haben sich weiter erhalten, freilich in stark veränderter Form.

Ihre weitere künstlerische Ausgestaltung erhielten dann alle diese den Gräbern wieder erstiegenen Stücke, gleich den uns aus dem vorhergehenden Perioden bekannt gewordenen, zunächst durch rein plastische Mittel. Doch auch hier herrscht jene größere Mannigfaltigkeit und Abwechslung, die für diese Zeit

so charakteristisch ist. Vor allem aber erscheint auch hier alles, wie der Ausfluß einer Zeit, die völlig mit der Vergangenheit gebrochen hat. So sind jetzt die für die Arbeiten der Hanzeit so typischen Bandstreifen mit ihren so eigenartigen Tierjagden (s. S. 34) völlig verschwunden. Vorher geformte und dann aufgesetzte Reliefs sind jetzt überhaupt selten. Nur palmetten- oder rosettenartige Gebilde, sowie Löwenmasken haben sich bisher, in dieser Technik ausgeführt, feststellen lassen. Daneben kommt freilich auch eine bauchige Henkelkanne vor, auf deren Wandung ein baumartiges Gebilde, sowie eine Art Felsgeschiebe aufgelegt ist, das noch ein wenig an ähnliche Gestaltungen der Hanzeit erinnert (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos)[213]. Sie stellt auch sonst eine der eigenartigsten Gestaltungen vor mit ihrem kurzen Ausguß in Form eines Drachenkopfes, ihren beiden übereinander gesetzten, z. T. als Drachen gestalteten Henkeln, von denen der obere mit einem kleinen Knaben besetzt ist. Auch gibt es hier ein ganz erstaunlich reich ausgestattetes Stück, das reichste wohl, das wir aus dieser Zeit kennen: ein hohes Räucherbecken, das sich auf einem aus mehreren mit feinem Relief reich verzierten Etagen bestehenden, achtkantigen Sockel aufbaut, in Form einer von drei auf einer Halbkugel ruhenden, frei gearbeiteten sitzenden Figuren getragenen, tieferen Deckelschale, die rings mit frei gearbeiteten, einzelnen, reliefierten Lotosblättern in vier Zonen dicht besetzt ist, während den gewölbten, reliefierten Deckel ein ruhender Löwe krönt[214]. Es ist das reichst ausgestaltete Stück, das wir aus dieser Zeit kennen, das ahnen läßt, welch komplizierte Arbeiten damals schon in keramischem Materiale hergestellt worden sind.

Viel häufiger jedoch als früher sind jetzt die Gefäße als Ganzes geformt und hierbei dann mit mehr oder weniger reichem Reliefschmuck versehen worden. So jenes bereits erwähnte, plastisch reich durchgebildete, in drei Füßen in Elephantenrüsselform auslaufende Räucherbecken[215], sowie auch eine schon teetopfartige Henkelkanne mit einer als Tierkopf gebildeten Schnauze, bei der die Wandung von in Blattwerk auslaufendem, Felder bildendem Rahmenwerk umzogen ist[216]. Dann ein weiteres Räuchergefäß, dessen Wandung mit einem zwischen chinesischen Ranken sich windenden Drachen geschmückt ist (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos)[217], vor allem aber die oben erwähnten, flachgedrückten Stücke, bei denen mit der Grundform zugleich auch ein mehr oder weniger reicher Reliefschmuck gewonnen wurde. So zeigt z. B. eine der Kannen auf der einen Seite einen Phönix, auf der anderen wieder einen Drachen, beide zwischen ähnlichen Ranken wie auf dem zuletzt erwähnten Stücke (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos). Die Pilgerflaschen aber weisen auch hier noch einmal aufs deutlichste auf römisch-hellenistische Einflüsse in Verbindung mit persischen oder indisch-buddhistischen hin. Bei ihnen sieht man, in breiten, gekörnten oder mit Ringmustern verzierten Bändern eingefaßt, auf z. T. gleichfalls gekörntem Grund zwischen stark gewundenen Ranken griechischen Charakters, die meist, wie dies auch auf Spiegeln dieser Zeit geschieht[218], in große Weintrauben, sonst in große Blumen persischen Stils endigen, in der Mitte oder sonst mehr an den Seiten und dann symmetrisch gestellt, Figuren ganz antiken Stils, so z. B. einen

Pfeifer mit einem tanzenden Mädchen (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos), daneben aber auch einmal wieder einen Phönix oder Fohovogel zeigen (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos). Daneben gibt es auch eine Pilgerflasche, in der die breite Einfassung zur Mitte in eine große, einfache, aber noch stark griechisch gehaltene Palmette übergeht (Paris, Slg. Koechlin)[219]), während eine andere dagegen streng stilisierte, sich gegenüberstehende Drachen[220]), mithin wieder eine rein chinesische Darstellung zeigt. Es sind in der Hauptsache Motive und Stilisierungen, die in der chinesischen Keramik sich niemals wiederholt haben, ganz unchinesisch wirken und deutlich bekunden, daß sich diese damals noch immer nicht selbst gefunden hat, vielmehr in künstlerischer Beziehung die Leistungen anderer Völker für höher, überlegen anerkannt und darum für nachahmungswert gehalten hat.

Eine Stellung ganz für sich nehmen dann eine Reihe von jetzt schon in zahlreichen Beispielen aufgefundenen, recht seltsamen, aber sehr wenig schönen und auch keineswegs fein durchgearbeiteten, säulenartigen, mehr oder weniger langen schlanken Vasen ein, deren Bestimmung noch nicht geklärt ist[221]), die aber sicherlich mit dem Totenkultus zusammengehangen haben und von den Chinesen daher Begräbnisvasen genannt zu werden pflegen. Sie können jedoch, recht verschieden in ihrer Mache, während einer beträchtlich langen Zeit hergestellt sein, ja, wie der Schmuck einer von ihnen zu bezeugen scheint, sogar noch in der Mingzeit. Doch scheint die Glasur vielfach durchaus schon auf die T'angzeit zu weisen. Sie bestehen bald aus grauer, feiner, fast oder vielleicht ganz porzellanartiger, häufiger jedoch aus roherer, gleichfalls wohl immer grauer Masse und sind wohl alle mit einer durchsichtigen, schmutzigen Glasur überzogen (Taf. 11 rechts). Ganz eigenartig ist aber ihre Ausgestaltung. Sie sind unten leicht ausgebaucht und hier bisweilen auch mit eingeschnittenen Ornamenten, wie stilisierten Ranken, Blättern u. dgl. verziert, setzen sich dann säulenartig unter leichter Verjüngung und auch bisweilen von Wulsten umzogen, fort und endigen in einem mehr oder weniger langen Hals, den bisweilen wieder gekniffene Ornamentik umzieht. Auch dürften sie früher alle spitz auslaufende Deckel gehabt haben[222]). Als Kultgegenstände offenbaren sie sich aber durch ihre typischen, rings um die Mitte gelegten, vorher geformten, z. T. in ganz freistehender Arbeit aufgelegten, teilweise sehr reichen Reliefs meist in einer, sonst in mehreren Reihen sehr dicht aneinander gestellter, streng stilisierter, nach vorn blickender Figuren, die vielleicht buddhistische Heilige darstellen, zu denen sich darüber oft noch Symbole wie die Drachen des Ostens, der Tiger des Westens, die Schildkröte des Nordens, sowie der „rote" Vogel des Südens gesellen. Auch sind sie noch vielfach untermischt mit stilisierten Wolkenknäueln, pilzartigen Gebilden, der Sonnenscheibe, daneben mit Blumen, wie stilisierten, chrysanthemumartigen u. dgl. mehr, einmal auch, an dem bis jetzt wohl reichsten Stück dieser Art, von sehr frei gearbeitetem, reichem Rankenwerk durchzogen (London, Slg. Benson). Sie haben alle mit dem Stil der sonstigen Grabbeigaben dieser Zeit nichts zu tun und erscheinen weit altertümlicher und roher empfunden, so daß hier mehr die durch religiöse Anschauung ge-

botene Nachbildung älterer Vorbilder vorzuliegen scheint als eine völlig neue Gestaltung.

Ganz neu für uns ist dann aber an den Grabbeigaben dieser Zeit die freilich für diese nur erst in seltenen Fällen bisher nachgewiesene Verzierung mittels in den Grund flach eingeschnittener Ornamentik, die dann für die folgende Zeit von so großer Bedeutung werden sollte (s. S. 97 u. 98). Sie findet sich einmal auf einer Vase (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos), sowie auf einer Henkelkanne (Paris, Sammlg. Koechlin)[223]. Sie stellt meist breite, rhythmisch neben- und übereinander gelegte Blätter von länglicher, bisweilen eingekerbter, auch spitz auslaufender Form dar, z. T. mit parallel eingeritztem Geäder, im übrigen auch gewundene Ranken[224]), somit Motive, deren rein chinesischer Ursprung unverkennbar ist. Daneben sind auch wieder (s. S. 57), wenn anscheinend auch recht selten, Tiefstempel zur Anwendung gelangt, mittels welcher ganze Flächen mit konzentrischen Ringen (London, Slg. Seligman)[225]) oder mit der wohl gleichfalls dem römisch-hellenistischen Kunstkreise entnommenen, für uns hier zum ersten Male auftauchenden, dann aber beständig in der chinesischen Keramik weiter verwandten Mäandermusterung, von den Chinesen Donnerrauke genannt, verziert sind[226]) (Taf. 5 unten a).

Besonders reich ist dann aber die farbige Ausgestaltung aller dieser Gefäße, die gleichfalls schon auf eine viel reichere Entwicklung hindeutet. Sie fand zunächst wieder durch Glasuren statt, die nun weit mehr als reines Schmuckmittel erscheinen und mit einer Mannigfaltigkeit und Abwechslung auftreten, die die bisherigen uns bekannt gewordenen chinesischen Arbeiten noch in keiner Weise hatten ahnen lassen. Sie bestätigen damit nur, was die chinesischen Quellen in dieser Beziehung schon angedeutet hatten. Zwar porzellanartige Glasuren, wie sie schon die der Weïdynastie zugeschriebenen Stücke gezeigt hatten (s. S. 39), haben sich auf diesen Stücken bis jetzt noch nicht nachweisen lassen, dafür jedoch eine ganze Reihe viel zäherer, undurchsichtigerer, dicker aufliegender, festerer, als in der Hanzeit, die auch schon bedeutend schärfer gebrannt worden sein dürften. In der Hauptsache handelt es sich auch jetzt wieder um die so viel leichter zu gewinnenden, durchsichtigen, doch leicht mit der Zeit haarrissig werdenden Bleiglasuren der früheren Zeit, die jedoch gleichfalls schon einen fester gebrannten Eindruck machen. Aber jetzt herrscht schon ein viel größerer Farbenreichtum. Zu den früher fast allein vorkommenden grünen Glasuren treten jetzt zitronenfarbene, die an den Verdichtungen oft orange oder bräunlich ausgefallen sind, dann warm gelbliche, braun-violette, bei weißlichem Überzug fast farblos durchsichtige oder rahmfarbene, sowie, wenn auch seltener, tief leuchtend blaue. Die meisten Spielarten zeigt auch jetzt wieder die grüne[227]): lichtere, smaragdgrüne, bräunliche u. dgl. Diese Glasuren liegen noch ziemlich dünn auf, sind anscheinend stark geflossen und daher oft, was für sie besonders charakteristisch zu sein scheint, streifig ausgefallen. Von härter gebrannten Glasuren dagegen, die anscheinend immer auf dunkler gefärbten Massen angewandt wurden, kennt man bis jetzt in erster Linie eine sehr schöne, warm dunkelbraune oder schwarze, wohl durch Mangan gefärbte, die auch an Stücken mit

einfach erhabener Ornamentik vorkommt, durch die dann die hellere Masse hindurchscheint (Dresden, Porzellansammlg.), weiter eine wohl mittels Eisen gefärbte, bleichgrüne, die bereits an die später im Porzellan so beliebt werdende sogenannte Seladonglasur (s. S. 118) erinnert, dann eine matt schokoladenbraune, die auch einmal leicht mit Grün gefleckt erscheint (London, Brit. Mus.), in jener Spielart, die die Chinesen als Teestaubgrün zu bezeichnen pflegen[228]), sowie auch eine trüb ziegelrote[229]). Daneben gibt es noch eine ganze Reihe von Spielarten, vor allem scheckige Glasuren, die wohl nur Zufallsprodukte darstellen[230]). Eine besondere Stellung nimmt dann noch eine Glasur ein, die sich vor allem an Schalen von meist spitz zulaufender Form und zuweilen auch an Dosen aus grauweißer oder hell lederfarbener, fester, fast porzellanartiger Masse findet, und zwischen violetten oder warm bräunlich schwarzen oder sonst warm rötlichen Tönen schwankt. Sie ist fast immer in Schwarz, Teestaubgrün oder warmem Braun gefleckt oder streifig durchzogen oder zeigt in dieser Weise, z. T. eingedrückt oder ausgesparrt, darum beabsichtigt, ornamentartige Gebilde, wie einzelne Rosetten, Pflaumenblütenblätter, ersichtlich nach der Natur gezeichnete Blätter, ja sogar ganze Zweige, Vasen, Vögel darstellende Zeichnungen im T'angstil[231]). Sie erscheint damit als Vorläufer jener besonderen Gattung der Sungzeit, des sogenannten Kien-yao (s. S. 141), das auch in Korea und später auch noch in Japan seine Nachbildungen gefunden, in letzterem Lande dann als kaki temmoku besonders bekannt geworden ist[232]). Ihr Herstellungsgebiet soll die Provinz Honan[233]) gewesen sein, in der jedoch nach den Berichten der Chinesen damals ganz andersartige Erzeugnisse angefertigt sein müssen.

Damit ist eigentlich damals die ganze mögliche Farbenskala erreicht, z. T. auch schon in verschiedenen Spielarten, die in der Tat einen großen Fortschritt gegenüber der bisherigen, uns bekannt gewordenen chinesischen Keramik darstellt, den man in der Hauptsache wohl wieder dem so regen Geist der T'angzeit zuschreiben kann. Doch noch ein weiterer nicht unbedeutender Faktor tritt uns jetzt entgegen. Zwar sind auch jetzt noch alle diese Glasuren einzeln verwandt worden. Sie lassen auch meist, wie schon bei den der Weïzeit zugeschriebenen Stücken (s. S. 39), den unteren, bisweilen sogar den größten Teil der Gefäße frei und sind dann wieder ganz unregelmäßig, z. T. in wellenartigen Linien abgeflossen, womit sie sich wieder als reines Schmuckmittel geben. Hierbei ist bei den farblos durchsichtigen oft wieder ein weißlicher oder rahmfarbener Überzug (engobe, slip) zur Anwendung gelangt, der gleichfalls die Gefäße oft nicht ganz überzieht, bisweilen auch über die darüber liegende Glasur mehr oder weniger hinausragt. Für gewöhnlich jedoch fand mit einigen der Bleiglasuren eine Verwendung statt, die sich in der chinesischen Keramik kaum je wiederholt hat und darum für diese Zeit ganz besonders charakteristisch erscheint: meist finden sich mehrere derselben an einem Stück vereinigt und zwar am häufigsten die leuchtend gelben mit den saftig grünen und dann auch mit den braunvioletten, viel seltener auch die gelben mit den blauen. Sie sind dann neben- oder auch übereinander in Flecken, Streifen oder Tupfen aufgetragen und dann mehr oder

weniger in- oder übereinander geflossen und unten wieder unregelmäßig abgetropft. Sie haben damit ein eigenartiges, buntscheckiges Farbenkleid hervorgebracht, das erst sehr viel später im Porzellan als sogenanntes „getigertes“ (s. S. 242) und wohl auch nur in Anlehnung an dieses als eines für diese Zeiten ziemlich fremdartige Erscheinung wieder auftauchen sollte und legen in ihrer Buntscheckigkeit deutlich Zeugnis ab für den jetzt lebhafter erwachenden Farbensinn, den schon die Vielheit der Farben der in dieser Zeit verwandten Glasuren bekundet hat. Hierbei sind meist die verschiedenfarbigen Glasuren ganz ungleich nebeneinander gesetzt, so namentlich bei den plastisch verzierten Arbeiten. Vielfach ist dabei jedoch auch schon ein starkes rhythmisches Gefühl zum Durchbruch gekommen. Sie sind dann bisweilen auch mit die Farbe der Masse oder des Überzuges zeigenden Lücken in regelmäßigen Abständen bei gleichem Farbenwechsel aufgetragen und beleben die Wandungen der Gefäße als längere Streifen, breitere Flecke oder regelmäßige Tupfen. Es wirkt dies fast schon wie eine Art Ornamentik und diese ist dann auch keineswegs ausgeblieben. So zeigt gelegentlich ein Topf am Nacken ein aus ganz klar abgesetzten, gelben, grünen und weißen Zonen bestehendes, spitzblättriges Gehänge auf gelbem Grund (Stockholm, Nationalmuseum), eine Deckelvase weiße, rosettenförmige Pflaumenblüten mit gelben Blütenblättern auf von breitem, blau umrändertem, gelb geflecktem, breitem Zickzackband durchzogenem Grund (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos)[234]), die beide eine ganz erstaunliche Beherrschung dieser Technik bekunden und darum von dem technischen Können dieser Zeit ein beredtes Zeugnis ablegen.

Doch diese Gattung gewinnt noch dadurch eine ganz besondere Bedeutung, daß zu ihr auch ersichtlich jene oben (s. S. 50) erwähnten keramischen Arbeiten gehören, die sich noch heute in dem seit dem 8. Jahrhundert geschlossenen Schatzhause zu Nara befinden, sowie auch ein Teil jener Scherben, die Prof. Sarre in der im 9. Jahrhundert erbauten, aber in diesem schon wieder verlassenen persischen Kalifenstadt Samarra entdeckt hat (s. S. 50). Auch müssen es ähnliche Stücke gewesen sein, die Aurel Stein auf den in Turkestan aufgedeckten Gemälden dargestellt aufgefunden hat (s. S. 50). Sie stellen alle in der Hauptsache größere und kleinere, flache oder tiefe, ganz einfach gehaltene Schalen dar, einmal jedoch, bei den im Schatzhaus zu Nara erhaltenen, auch eine birnenförmige Vase mit kurzem, oben abgeflachtem Hals, sowie, als besonders reich gestaltetes Stück, ein wie eine Sanduhr geformter Becher, der durch mehrere umlaufende, schmale Wulste schon recht fein gegliedert erscheint[235]). In farbiger Hinsicht gehören sie jedoch alle noch zu den einfacheren Stücken dieser Art. Die in Samarra aufgefundenen Stücke zeigen auf gelblichweißem Überzug nur leicht hingetupfte, breite, grüne Flecke oder in regelmäßigen Abständen angeordnete, lange Streifen in Gelb, Grün oder Orange oder auch in Grün allein[236]), die zu Nara, von dem grün und gelbgefleckten Becher abgesehen, nur grüne Flecken oder Streifen, jedoch in weit klarerer, rhythmischer Anordnung[237]). Dafür weisen jedoch einige der Scherben aus Samarra noch unter der Glasur freilich ziemlich unbeholfen eingeritzte Band- oder Rankenmotive auf, die bei den

Grabbeigaben noch niemals nachgewiesen zu sein scheinen. Alle diese Stücke aber dürften deutlich beweisen — und das gibt ihnen weiter eine große Bedeutung — daß diese ganze Gattung, von der auch Stücke ins Ausland gelangt sind, keineswegs damals nur als Grabbeigaben angefertigt worden sind. Diese Gruppe repräsentiert demnach für uns die erste Gattung von Erzeugnissen der chinesischen Keramik, die wirkliche Gebrauchsware dargestellt haben kann. Dann aber beweist ihr Vorkommen in voneinander so entfernt gelegenen Ländern, wie Japan, Persien und Turkestan, weiter, daß sie auch kein rein lokales Erzeugnis gewesen, vielmehr in verschiedenen und wohl auch weit voneinander getrennten Gegenden hergestellt worden sind. Und endlich geht wohl aus ihnen auch noch hervor, daß China schon damals keramische Erzeugnisse ausgeführt hat. Doch hat es dann, wie auch später, nicht gerade die besten Stücke dem Auslande gegönnt.

Erwähnt muß noch werden, daß sich in Samarra auch noch Scherben von diesen sehr verwandten, doch viel feineren Gefäßen gefunden haben, die diese ganze Technik schon in viel feinerer Entwicklung zeigen. Aus noch nicht ganz festem, leicht gelblich gebranntem Ton bestehend, sind sie bereits viel dünnwandiger gestaltet und auch viel feiner gearbeitet, dazu innen lichtgrün, außen aber mit grünen und gelben, an den Verdickungen warm braun gewordenen Glasurflecken dicht bedeckt, die, weit glatter als an den bisher besprochenen Gefäßen aufliegend, bedeutend glänzender und anscheinend auch viel fester gebrannt sind. Wir haben es hier demnach, falls die in Samarra gemachten Funde wirklich alle schon der T'angzeit angehören[237]), bereits mit weit edleren Produkten zu tun, denen gegenüber die übrigen nur als Vorläufer oder schlechte Nachahmungen erscheinen.

Dann aber hat bei den Grabbeigaben der damals zuerst erwachende Sinn für farbige Ornamentik mit Hilfe der erwähnten Glasuren noch zu weit klarerer Ausprägung geführt. Wie es später (s. S. 173 u. 195) im Porzellan noch so oft geschehen sollte, sind vielfach in die Masse oder deren Überzug klare Umrißzeichnungen eingeritzt, die mit verschiedenfarbigen, infolge dieser eingeritzten Linien nicht zusammengelaufenen Glasuren so ausgefüllt worden sind, daß mehr oder weniger vielfarbene Muster auf andersfarbigem Grunde erscheinen. Sie stellen allerdings noch ganz einfache Muster dar, wie streng stilisierte Pflaumenblüten, Rosetten, Ranken oder ähnliches (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos) (Taf. 5 oben). Doch kommt einmal auch auf einer Schale auf grünem Grund, blaugrün und gelb ausgefüllt, ein von Wolkenknäueln umgebener, fliegender Storch vor, zugleich ein für diese sonst nur vegetabilische Ornamentik zeigende Zeit seltenes Beispiel eines der Tierwelt entnommenen Motivs, das wieder von einer stilisierten Blumeneinfassung umgeben ist[238]). Anscheinend wurde diese Technik zunächst, weil hier leichter durchführbar, am häufigsten an Stücken mit ebenen Flächen durchgeführt, so bei den früher (S. 52) erwähnten schlafstützenartigen Gebilden, ferner einmal an einem kleinen Kasten (Berlin, Ostas. Mus.) und an mehreren flachen Schalen (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos). Doch hat sich daneben auch ein Topf gefunden, der in dem über die rote Masse gelegten weißen Überzug große

umritzte Blumen und Blätter, erstere weißgelblich, letztere grün ausgefüllt, auf matt gelb glasiertem Grunde zeigt (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos)[239]. Diese Technik ist damals noch sehr erweitert worden und hat zu ganz erstaunlich raffinierten Stücken geführt, wie sie in dieser Art in der chinesischen Keramik, ja in der Welt kaum wieder vorkommen. So gibt es einmal eine birnförmige Vase aus rotem Ton mit wieder weißer Auflage, die in der mittleren Zone auf gelbem Grund mit dichtgedrängten, flott eingeschnittenen Lotosblüten und -blättern verziert ist, von denen erstere das Weiß des Überzuges zeigen, letztere grün glasiert sind, die im übrigen mit grünem und gelbem Grund bedeckt, worüber dann noch eine das Ganze überziehende, durchsichtige, fast farblose Glasur gelegt ist (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos, Taf. 5 unten c). Und weiter eine wieder weiß überzogene, ähnlich gestaltete Vase, die in der Mitte eine wieder die weiße Farbe des Überzuges zeigende, streng stilisierte, geschlängelte Ranke auf oben und unten von gelben Bändern eingefaßtem grünem Grund zeigt, dies alles gleichfalls wieder unter einer durchsichtigen, farblosen Glasur (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos, Taf. 5 unten b).

Dann aber ist man — wohl im Anschluß an die Technik der soeben beschriebenen Stücke — auch schon wirklich zu einer Art freieren Malerei gelangt, zu einer Art Unterglasurmalerei. So zeigt z. B. ein bauchiger, wiederum aus rotem, weiß überzogenem Ton bestehender Topf unter grüner Glasur sehr flott gezeichnete, dichtgedrängte Blattranken fast persischen Stils und am oberen Rande ein streifenartiges Gehänge in Schwarz, bei dem die Einzelheiten der ersteren, die Zwischenräume des letzteren aus dem Schwarz wieder herausgehoben worden sind (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos, Taf. 6 oben). Weiter ist eine birnförmige, flott und breit hingemalte, im Stil schon an Malereien der folgenden Zeit erinnernde Vase mit orchideenartigen Blumen gleichfalls unter einer grünen Glasur zu erwähnen (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos). Und endlich ist hier noch eine Vase zu nennen, die unter bleichgrüner Glasur nur oben und unten mit weißem Überzug bedeckt ist, während die Mitte mit der Masse dieses Überzuges aufgetragene lilienartige Blumen zeigt (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos). Bei allen diesen Bemalungen handelt es sich jedoch anscheinend noch nicht um eigentliche Farben, sondern noch um farbige Massen oder farbige Tone. Daraus erklärt sich auch wohl ihr Auftragen unter einer sie schützenden Glasur. Mit wirklicher Unterglasurmalerei haben sie daher noch nicht viel zu tun. Der Gedanke zu diesen Malereien aber mag gleichfalls, wie man vermutet hat[240], aus dem westlichen Asien stammen. Unterglasurmalereien haben sich auf sehr frühen keramischen Arbeiten Persiens, die mit Rakka in Verbindung gebracht zu werden pflegten, vorgefunden. Derartige Stücke können, wie Chinas keramische Erzeugnisse damals, wie die Funde von Samarra beweisen, nach dem Westen gewandert sind, ihrerseits um dieselbe Zeit nach dem östlichen Asien gelangt sein. Nur hat man sie hier dann mit nur noch recht unvollkommenen Mitteln nachzuahmen vermocht.

Wahrhaft erstaunlich stellt sich dann unter den Grabbeigaben dieser Zeit die Fülle und Mannigfaltigkeit der figürlichen Arbeiten dar, die man wegen ihres

Stils, ihrer Masse und vor allem auch der Art ihrer Glasuren wohl zum größten Teil[241]) ganz unbedenklich in diese Zeit setzen darf, die gleichfalls, wie die Gefäße dieser Zeit, schon in recht großer Zahl seit den letzten Jahrzehnten zu uns gelangt sind[242]). Sie sind gleich bewundernswert hinsichtlich ihrer Auffassung, ihrer Durchbildung, wie ihres Stils und zeigen gegenüber der noch strengeren, einfacheren, altertümlicheren der der Hanzeit zuzuweisenden (s. S. 36) schon einen ganz überraschenden Fortschritt hinsichtlich der Kühnheit der Technik, Größe des Maßstabes[243]) wie vor allem der feineren Naturbeobachtung. Sie sind dabei auch in ihren kleinsten Schöpfungen ganz erstaunlich groß aufgefaßte Werke, denen gegenüber unter allen Kunstwerken der Welt wohl nur die altägyptische, altbabylonisch-assyrische und frühe griechische Kunst Gleichwertiges hervorgebracht hat. Und dabei hat es sich bei ihnen doch immer nur um Grabbeigaben gehandelt, somit doch nur um nebensächliche Werke der Kunst, bei denen sich kaum höchstes Können lohnte, mit denen sich darum auch kaum die Besten der Zeit werden abgegeben haben. Auch hat man sich hier bei doch stets gleichen Motiven beständig mit immer neuen Lösungen versucht[244]). Eine ganze Reihe der gleichen Vorwürfe ist in erstaunlich vielen Spielarten vorhanden. Wie groß, wie unerschöpflich muß da die Schaffenslust und -kraft dieses Zeitalters gewesen sein, von dem wir ja sonst leider in dieser Beziehung noch viel zu wenig wissen! Man hat diese figürlichen Schöpfungen vielfach mit den Tanagrafiguren der Griechen verglichen, ein Vergleich, der aber wohl nur hinsichtlich ihrer Mannigfaltigkeit, nicht aber auch hinsichtlich der Zierlichkeit ihrer Erscheinung passend erscheint. Es ist reine Monumentalkunst, was uns hier selbst in den kleinsten Arbeiten entgegentritt, Monumentalkunst in kleinem Maßstabe, doch niemals wie bei jenen, Kleinplastik im gewöhnlichen Sinne des Wortes, bei der die Zierlichkeit der Auffassung der Kleinheit des Maßstabes zu entsprechen pflegt.

Diese Arbeiten bestehen aus feiner, weißer, leicht gelblicher, sonst hellgrauer oder hell lederfarbener, rötlicher, mehr oder weniger fest gebrannter Masse, sind, falls größer im Format, hohl gearbeitet und aus Formen hergestellt, deren Nähte oft noch erkennbar sind. Wie in der Hanzeit sind sie bald unglasiert, bald mit einer durchsichtigen, leicht gelblichen oder grünlichen Glasur, oft wieder über einen weißen Überzug, überzogen oder, wenn größer gehalten, gleich so vielen Gefäßen dieser Zeit, wieder mit verschiedenfarbigen, unregelmäßig nebeneinander gesetzten und ineinander geflossenen Glasuren bedeckt. Doch kommen für gewöhnlich nur sattgrüne und gelbe, bzw. auch orangefarbene Stücke vor, ganz selten daneben auch blaue. Auch ist schon leichte Vergoldung nachgewiesen worden[245]). Indes haben diese Glasuren wieder vielfach durch Alterszersetzung gelitten, sind leicht haarrissig und lüstrierend geworden oder auch gänzlich verwittert.

So aber erscheinen jetzt[246]), wie in der Hanzeit, zunächst wieder Menschen und Tiere, zu denen sich jedoch nun auch fast immer groß gehaltene Gottheiten verschiedener Art gesellen, meist in recht drohender Haltung mit furchterweckendem Ausdruck, wohl zur Beschützung der Toten, deren Heil man ihnen anvertraute. Unter diesen fällt vor allem der völlig gerüstete, die eine Hand drohend

erhebende, auf einem Stier oder Dämon stehende Lokapala auf, einer der Wächter der vier Quartiere des buddhistischen Himmels (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos[247]), dann weiter ein phantastisch gestaltetes, tierisches Gebilde in sitzender Haltung mit zackigen, breit gestellten Flügeln und hoch aufgerichteten, gleichfalls zackigen Hörnern auf dem drohenden Haupte mit weit aufgesperrtem Rachen (s. Taf. 9 rechts), sowie der sogenannte Erdgeist (t'u kai), ein gleichfalls tierisches, sitzendes Gebilde mit menschlichem, wieder schreckhaft verzerrtem Gesicht mit wagrecht abstehenden Ohren und langem, aufrecht stehendem, gewundenem Zopf[248]). Unter den menschlichen Figuren dagegen treten zunächst feierlich mit vor die Brust gelegten Händen dastehende hohe Standespersonen auf, die wohl nur fürstlichen Gräbern beigegeben wurden (Dresden, Porzellansammlg., Taf. 9 links), dann weibliche Gestalten, wohl Frauen des Harems, z. T. auch in eigenartig reicher, kapriziöser, merkwürdig an die europäische Frauentracht vom Ausgang des 16. Jahrhunderts erinnernder Kleidung (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos)[249]), weiter Soldaten und Wächter, darunter Bogenschützen, z. T. wieder in drohender Haltung, dann zahlreiche Dienerschaft, darunter Pferdeknechte in z. T. seltsamer Kleidung mit oft fremdländischen, wohl Sklaven entlehnten Gesichtern, die oft die Hand zu ihrer Pflege anvertrauten Pferden emporzuheben scheinen (Dresden, Porzellansammlg.), sowie auch zahlreiche Dienerinnen, fast immer in demütig stehender, ganz selten auch sitzender Haltung, mit vor die Brust gelegten Händen, darunter welche in recht graziöser Durchbildung mit lieblichem Gesichtsausdruck[250]), die einzigen dieser Gestalten, die etwa an Tanagrafiguren erinnern können. Dann endlich, damit es den vornehmen, im Leben verwöhnten Toten nicht an Unterhaltung fehlte, Schauspieler in äußerst bewegter Haltung, sowie ganze Gruppen von Musikantinnen[251]). Alle diese Figuren stehen meist auf mehr oder weniger hohen z. T. auch plastisch belebten Sockeln. An diese schließen sich dann die Haustiere an, die aber jetzt viel mannigfaltiger sind, vor allem ganz wundervoll gestaltete, z. T. von Männern und Frauen berittene Pferde, meist in sehr stark erregter, die Feurigkeit der damaligen Rasse bekundender Haltung (Taf. 10 oben), doch auch, wenn sie anscheinend auch selten sind, solche in ganz ruhig stehender Haltung[252]), die alle auf die große Pferdeliebhaberei dieser Zeit hinweisen[253]). Dann weiter, z. T. in erstaunlicher Größe, ruhig dastehende schnuppernde Kamele aus Baktrien, mit und ohne Lasten(Taf. 10 unten, Stockholm, Slg. d. Kronprinzen v. Schweden), doch einmal auch ein berittenes, eins in liegender Stellung, sowie auch in ganz wundervoll lebendiger Auffassung in dem so charakteristischen Moment des Sichaufrichtens[254]), in letzterem Falle eine hinsichtlich der Frische der Naturauffassung bis jetzt ganz einzig dastehende Schöpfung. Und endlich gibt es Hunde, stehend oder liegend, Schafe, sowie Rinder, diese meist angeschirrt, in meist stehender oder liegender Stellung, Schweine, die letzteren oft besonders großartig wiedergegeben, Schafe, Hühner und Gänse und auch ein Zebu. Auch ein Kaninchen[255]) ist schon festgestellt worden.

Damit dürfte auch über diese Grabbeigaben alles gesagt sein, was sie in technischer wie künstlerischer Hinsicht darbieten. Im übrigen sind leider bis jetzt

in China keine keramischen Arbeiten aufgefunden worden, die wir mit voller Sicherheit in diese auf diesem Gebiete so überaus regsame Zeit zu setzen vermöchten und die uns vor allem einen klaren Begriff von den feineren Erzeugnissen oder gar von den Porzellanen dieser Zeit zu geben vermögen. Es ist auch schwerlich allzuviel Hoffnung vorhanden, daß solche einmal in größerer Anzahl auftauchen werden, zumal auch noch aus den folgenden Perioden der chinesischen Keramik die besten und wertvollsten Erzeugnisse schon recht früh völlig verschwunden waren. Sie sind auch, wie aus den chinesischen Quellen hervorzugehen scheint[256]), in der Mingzeit kaum noch vorhanden gewesen. So gewinnen die zahlreichen Scherbenfunde, die, wie bereits (S. 50) erwähnt, Prof. Sarre vor etwa einem Jahrzehnt in der persischen Kalifenstadt gemacht hat, für uns, soweit sie chinesische Erzeugnisse darstellen[257]), ein ganz besonderes Interesse. Es handelt sich bei ihnen freilich wieder ausschließlich nur um Scherben, die aber z. T. doch die Formen der Gefäße, zu denen sie einst gehört haben, erraten lassen. Die unbedingt interessantesten und wichtigsten sind drei Bruchstücke von einer kleinen, flachen, länglichen, viermal eingezogenen Schale, die im Grunde in ziemlich flachem Relief mit einem von kurzen, parallelen, Wellenkämme wiedergebenden Linien umgebenen, karpfenähnlichen Fisch verziert ist, mit einer wohl sich kräuselndes Wasser oder dgl. bezeichnenden Spirallinie vor seinem Maule und ähnlich geraden, aber gekreuzten Strichen ringsum[258]), sowie am inneren Rand mit verstreuten Wildentenartigen, fliegenden Vögeln mit nach unten und oben ausgebreiteten Flügeln. Sie ist fein gearbeitet, ziemlich dünnwandig, ein wenig gelblich im Ton und stellt, da mäßig durchscheinend — das ist das Wichtigste — ein wirklich echtes, weißes Porzellan dar, damit das früheste Stück dieser Art, das wir aus der chinesischen Keramik kennen. Es scheint auch in seiner ganzen Gestaltung in keiner Weise den Beschreibungen der chinesischen Quellen zu widersprechen, die diese von den Porzellanerzeugnissen dieser Zeit geben und stimmt sogar merkwürdig mit der der in der nordwestlichsten Provinz Chinas, Kansu zu Tsintschou damals angefertigten überein, die in fast gleicher Weise verziert gewesen sein sollen. Wir haben es demnach hier mit einem Dokument allerersten Ranges zu tun, das auch schon die volle Beherrschung dieses so schwierigen Stoffes und seiner Technik beweist.

Diesem Stücke schließen sich weitere Bruchstücke an, die aber alle kein Porzellan mehr darstellen, doch von sehr verschiedener Beschaffenheit sind. Zunächst solche von mehreren wieder recht fein gebildeten und gleichfalls nicht dickwandigen Schalen aus rahmfarbener, mehr oder weniger fest gebrannter Masse, die z. T. mit einer dünnen, leicht rahmfarbenen, vielfach leicht haarrissigen Glasur überzogen sind, die bisweilen an den Außenwandungen zu kleinen Verdickungen zusammengelaufen ist, wie solche auch an gewissen Erzeugnissen der folgenden Periode vorgekommen sein sollen, die von den Chinesen als „Tränen" bezeichnet zu werden pflegten (s. S. 97). Auch diese Schalen besaßen meist einen leicht eingezogenen Rand, der bei der einen an den Einbiegungen auch noch leicht eingekerbt und oben leicht umwulstet war, während er bei den übrigen leicht umgebogen erscheint. Daneben zeigen jene auch noch einen ganz merk-

würdig breiten, aber flachen Fußring, wie er im chinesischen Porzellan sonst erst viel später wieder auftaucht (s. S. 169), der auch, wie am Boden noch anklebende Spuren beweisen, auf Sand gebrannt worden ist. Dazu kommen die Überreste einiger Erzeugnisse mit farbigen Glasuren, zunächst mit gelber, wie solche die damals zu Schou in der Provinz Kiangnan hergestellten besessen haben sollen (s. S. 46). Hier sind zunächst die eines größeren, dünnwandigen Topfes mit leicht eingedrücktem, die Überreste von Brandstützen aufweisendem Boden zu erwähnen, aus einer fest gebrannten, undurchsichtigen, aber doch schon anscheinend porzellanartigen Masse, die ganz ähnlich bei bestimmten, für gewöhnlich als „Seladone" bezeichneten Stücken der folgenden Zeit (s. S. 117) vorzukommen pflegt. Sie sind auf beiden Seiten mit einer wieder dünn aufliegenden, sehr feinen, glatten, recht durchsichtigen und leicht haarrissigen Glasur überzogen, von einem leuchtenden, an den dickeren Stellen dunkler ausgefallenen Gelb, das sich in dieser Stärke kaum je in der chinesischen Keramik wiederholt haben dürfte. Dann gibt es solche mit verschiedenartig grünen Glasuren, die ja gleichfalls für diese Zeit so gut wie bezeugt sind (s. S. 46). Zunächst die eines gleichfalls größeren und dünnwandigen Topfes aus verwandter Masse mit gleichfalls sehr leuchtender gurkengrüner Glasur, die, wie die eben erwähnte gelbe, wohl noch nicht in sehr scharfem Feuer gebrannt worden ist, ferner solche aus hellgelblich bräunlicher, wieder hartgebrannter porzellanartiger Masse, die sich an den von der Glasur nicht bedeckten Stellen, wie es später auch bei den soeben erwähnten „Seladonen" und auch aus gleichem Grunde, d. h. wegen Eisenbeimengungen der Masse (s. S. 117), der Fall war, stark rot gefärbt hat. Ihre dick aufliegende, von breitmaschigen Haarrissen durchzogene Glasur aber zeigt einen bleich graugrünen Ton von einer kristallinisch durchsichtigen Klarheit, wie sie in der chinesischen Keramik bis jetzt nicht wieder vorgekommen ist, auch nicht bei jenen „Seladonen". Sie dürfte zu den schönsten grünen Glasuren gehören, die wir bisher aus der chinesischen Keramik kennen. Eine ganze Reihe der Scherben erinnern aber schon völlig an die späteren „Seladone" mit ihren bleichgrünen Scharffeuerglasuren, stehen ihnen aber an Feinheit der Masse, wie der Glasur noch durchaus nach. Erstere ist wieder porzellanartig und an den glasurfreien Stellen rot gebrannt, sonst von dunklerer grüner oder hellbräunlicher Färbung, letztere, die wieder dick aufliegt, weit weniger klar und durchsichtig und z. T. stark blasig, dazu von schmutzig, brauner Farbe. Auch läßt sie meist, was bei den Seladonen nie vorzukommen pflegt, den unteren Teil der Gefäße frei. So können diese Stücke, wenn sie wirklich schon dieser Zeit angehören, wohl nur als noch minderwertige Vorläufer jener angesehen werden, würden aber beweisen, daß die durch Eisenoxyd grün gefärbte Porzellanglasur, nicht erst, wie es bisher schien, in der folgenden Periode aufgekommen ist. Diese Scherben gehörten ersichtlich alle zu nicht allzu tiefen, mehrfach leicht eingezogenen, kleinen Schalen, die, z. T. gleichfalls auf Sand gebrannt, auf nach oben zu abgeschrägten Füßen standen. Von diesen zeigt eine am Grund wieder einen Fisch, eine andere eine zwar flüchtig gezeichnete, aber durchaus naturalistisch aufgefaßte Blume, Päonie oder dgl. mit Blättern ringsum in derben, breiten Linien eingeritzt, die, da

die Glasur in diese eingedrungen und darum an diesen Stellen dicker ist, sich dunkel vom Grunde abheben. Ihre recht derbe Zeichnung fällt noch ganz auffallend von der so viel feineren, mehr breit geschnittenen der späteren „Seladone" ab und kennzeichnet wiederum diese Stücke als noch weit weniger feiner Erzeugnisse. Auffallend aber ist das Motiv des Fisches, das, da es unter den drei alleinigen ornamentalen Motiven dieser Scherben zweimal vorkommt und auch als einziges bei den Erzeugnissen dieser Zeit von den Quellen erwähnt wird, in der Tat ein in dieser Zeit ganz besonders beliebtes gewesen sein muß. Im übrigen ist an diesen Scherben noch von besonderer Bedeutung, daß sie allein Glasuren in denjenigen Farben zeigen, die auch die Quellen für diese Zeit angegeben, sowie die mehrfach vorkommenden oberen Einziehungen der Schalen, die auch an den Grabfunden dieser Zeit häufiger festgestellt worden sind (s. S. 52), die eine gewisse Vorliebe dieser Zeit für derartige Formen fast zur Gewißheit machen. Und dann auch das Abweichen ihrer Formen von den uns schon bekannt gewordenen der folgenden Periode. Das dürfte wohl für ein Entstehen aller dieser Arbeiten schon in dieser Zeit sprechen, die uns damit eine viel bessere Vorstellung, als alle die zahlreichen Grabbeigaben, auch von den feineren und besseren Erzeugnissen jener Epoche vermitteln, die es nach den Berichten der Quellen damals unzweifelhaft gegeben hat, die aber anscheinend so gut wie alle im Laufe der Jahrhunderte in China selber zugrunde gegangen sind.

Doch gibt es wenigstens ein in China selber gefundenes Stück, das bei weitem alles überragt, was wir an Grabbeigaben aus dieser Zeit besitzen, ja zu den allerschönsten gehört, die wir bis jetzt aus dieser und der folgenden Periode der chinesischen Keramik zu besitzen uns rühmen dürfen. Es ist dies eine fast 40 cm hohe, melonenartig bauchige, unten mit einem schmalen Ring abgeschlossene Kanne mit längerem, im unteren Teil mit schmalen Wulsten umzogenem, schlankem Hals, der oben von einem quer darüber gesetzten, stilisierten, scharf herausgearbeiteten und wieder an sassanidische Metallarbeiten gemahnenden Phönixkopf mit aufgesperrtem Schnabel überragt ist. Sie besteht wieder aus einer fest geschlossenen Masse von weißer Farbe, die, wie dünnere Stellen untrüglich beweisen, leicht durchscheinendes Porzellan darstellt und ist von einer dünnen, graugrünen an dickeren Stellen bläulich schimmernden Glasur überzogen (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos) (Taf. 11 links). Sie hat einen besonderen Schmuck auf der Leibung noch durch Ornamentik erhalten, die groß gehaltene, flach eingeschnittene, in einer mittleren Zone fortlaufende, gewundene, stilisierte Ranken mit großen, päonienartigen Blumen mit feiner, innerer Parallelstrichbelebung, sowie oben und unten einen Kranz herabhängender, bzw. aufstrebender, spitz auslaufender Blätter zeigt. Es ist dieselbe Technik und derselbe Stil, die schon (s. S. 57) eine Reihe der Grabbeigaben dieser Zeit aufgewiesen hatten, die in ganz gleicher Weise jedoch auf Stücken aus der folgenden Zeit bis jetzt noch nicht wieder festgestellt worden sind, weshalb der Zuweisung dieses köstlichen Stückes in diese Zeit, zumal seine Formgestaltung wieder ersichtlich unter sarazenischem Einfluß gestanden hat, wohl vor der Hand nichts im Wege steht[259]). Es wäre damit bis jetzt das einzige vollständige Exemplar, das uns von der so hohen

Entwicklung der Keramik in dieser Zeit eine wirkliche Vorstellung zu geben vermag.

Daneben besitzen wir jedoch seit kurzem noch einige andere keramische Arbeiten von einer Großartigkeit und Schönheit, wie sie bis jetzt keine andere Periode der chinesischen Keramik ähnlich darbietet. Es ist dies eine Reihe von überlebensgroßen, sitzenden, z. T. nur in Bruchstücken erhaltenen Figuren von Lohans oder, wie sie in der Sanskritsprache heißen, Arhats, d. i. Schülern des Buddhas, die später zu Heiligen wurden, die in ganz hochgelegenen, schwer zugänglichen Felsenhöhlen der Provinz Tschili vor wenigen Jahren aufgefunden worden sind[260]). Sie bestehen aus weißem, ziemlich hart gebranntem Ton, sind völlig freihändig gearbeitet und stellen, in einem Stück gebrannt, schon in technischer Beziehung wahre Wunderwerke der Keramik dar. Dazu sind alle mit vielfarbigen Glasuren in feinster Farbenharmonie überzogen, die Gesichter mit farblos durchsichtiger — nur die Augen scheinen immer in Schwarz gegeben zu sein —, die Bekleidung mit grün oder bräunlich gelben, dazu auch mit andersfarbigen Bändern eingefaßt oder auch mit Ornamenten, so einmal mit weiß gebliebenen Blumen, versehen. Sie erinnern stark an die Grabbeigaben, sind aber wundervoll behandelt, so daß sie selbst bei der Ornamentik nicht zusammengeflossen sind. Noch bewundernswerter jedoch ist wohl ihre künstlerische Auffassung und Durchführung. Anscheinend haben alle, wie die noch ganz unversehrt erhaltenen (London, British Mus.) beweisen, einst auf breiten, flachen, ornamental durchgearbeiteten Sockeln gesessen, in jener feierlich körperlich äußeren Ruhe, die für den Buddhismus so charakteristisch ist und hier durch den wundervoll geschlossenen, einfachen Aufbau noch ganz besonders zum Ausdruck kommt. Doch ihr inneres Leben ist sehr verschieden. Bald blicken sie in starker Erregung (Frankfurt, Liebighaus), bald mit wunderbar klarem, wie erkennendem Blick zur Seite[261]), bald in tiefster, innerer Beschaulichkeit nach vorn (London, Brit. Mus., Taf. 12). So sind sie alle deutlich voneinander geschiedene Individualitäten buddhistischen Erkennens und Forschens, jede aber mit derselben Kraft der Charakteristik geschildert und stellen so mit die großartigsten plastischen Arbeiten dar, die wir aus so früher Zeit kennen, wie wir solche bisher eigentlich nur aus der japanischen Plastik der Frühzeit ahnen konnten, die von solchen Arbeiten beeinflußt ward. Das hebt ihre Bedeutung weit über das Gebiet der Keramik hinaus. Doch auch in dieser erscheinen sie wie Meisterwerke, wie sie wohl keine Keramik der Welt je wieder hervorgebracht hat. Diese Stücke sind anfangs gleichfalls alle für Arbeiten der T'angzeit gehalten worden, indes mehren sich jetzt die Stimmen, die sie doch erst in die folgende Periode, d. h. die der Sungzeit weisen möchten[262]). Doch dürfte der Streit hierüber noch nicht entschieden sein.

* * *

An die Zeit der T'angdynastie, die so glorreich begonnen, aber dann ebenso traurig endigen sollte, wie fast alle Dynastien des Orients, schloß sich eine

kurze Periode von etwa fünfzig Jahren, die von den Chinesen als „die der fünf Dynastien“ bezeichnet wird (907—959), in der das Reich von neuem zerfiel, die großen Eroberungen der letzten Zeit völlig verloren gingen und China zeitweilig wieder unter die Herrschaft von Fremden geriet. Trotzdem nimmt gerade diese Zeit in der Geschichte der chinesischen Keramik eine ganz besondere Stellung ein. In ihr wurde das gefeiertste und angeblich schönste Erzeugnis der gesamten chinesischen Keramik geschaffen, das auf Befehl des Kaisers Schi Tsung (954—960) von der Dynastie der Tschou am Beginn der Periode Hien-tê (954) und vielleicht nur während dieser hergestellte Yü-yao oder „Kaiserliche Porzellan“, das, von der folgenden Periode, der Sungzeit an nach dem Familiennamen dieses Kaisers Tsch'ai-yao genannt, unter dieser Bezeichnung dann allgemein berühmt geworden ist. Es wurde zu Tschêngtschou[263]), dem heutigen K'ai-fêng fu in der Provinz Honan angefertigt, damit in derjenigen, die schon in der T'angzeit für den Kaiser gearbeitet hatte, die auch, wie anläßlich dieses Erzeugnisses berichtet wird[264]), für derartige Arbeiten ganz besonders geeignet gewesen sein soll. Dieses Erzeugnis erhielt seine schöne Farbe durch den Kaiser selber, der, befragt, was für eine Farbe die hier für ihn herzustellenden Erzeugnisse erhalten sollten, befahl: wie das Blau (ts'ing[265])) des Himmels nach dem Regen, wenn es durch die Risse der Wolken sichtbar wird. Die Glasur, die sonst auch noch als himmelblau bezeichnet wird[266]), kann demnach, wie bei den so schönen Erzeugnissen von Yüetschou in der voraufgegangenen Zeit, nur wieder eine durch Kupferoxyd gefärbte Scharffeuerglasur gewesen sein, wie solche auch ein Teil der besten Stücke der nächstfolgenden aufweisen sollte (s. S. 80 u. 83). Das Lob dieses Erzeugnisses aber kennt bald keine Grenzen: es wird als völlig verfeinert, dünn wie Papier[267]), klingend wie ein Musikinstrument, glänzend wie ein Spiegel, die Augen blendend wie Edelsteine beschrieben, ja es soll geradezu Wunder getan haben, indem es durch seinen starken Glanz Verderben bringende Pfeile abzuwehren vermochte. Damit übertraf es anscheinend alles, was die chinesische Keramik bisher geschaffen und auch fernerhin schaffen sollte und ward geradezu zu einem mystischen Objekt, wie es kein anderes Land wieder gesehen. Soviel aber geht aus diesen so phantastischen Beschreibungen hervor, daß auch dieses Erzeugnis Porzellan dargestellt hat und ganz ungewöhnlich dünnwandig gewesen ist und zwar nicht nur in dieser, sondern auch in der ganzen folgenden Zeit, und daß seine Glasur ganz ungewöhnlich strahlend gewesen sein muß[268]). Im übrigen wird von ihm berichtet, daß letztere bisweilen sehr fein haarrissig ausfiel und sich auch durch besonders schöne Farbe auszeichnete, woraus zu schließen ist, daß diese so schwierig zu beherrschende Scharffeuerglasur auch damals, wie noch später, nicht immer gleich gut geriet. Und dann soll am Boden der Gefäße auch oft, wie dies ja auch bei Gefäßen der T'angzeit bisweilen der Fall gewesen (s. S. 65), grobe, gelbe Erde angeklebt haben, wohl wieder ein Beweis, daß auch sie auf Sand gebrannt wurden, was zur Verschönerung der Gefäße jedoch wohl kaum beigetragen haben wird.

Dies Erzeugnis ist dann stets die stille Sehnsucht der Chinesen gewesen, die sich mit dem Sammeln alter keramischer Erzeugnisse befaßten. Doch war

es schon zur Zeit seiner Herstellung recht kostbar und wurde bald auch, da wegen seiner so großen Dünnwandigkeit wohl sehr zerbrechlich, schon äußerst selten. Im 16. Jahrhundert war es so gut wie verschwunden[269]), so daß, wenn man Scherben von ihm fand, man Hunderte von Unzen Silber dafür zu bezahlen pflegte und sie wegen seiner erwähnten geheimen Kräfte vielfach vor der Schlacht zur Abwehr von Geschossen vor die Helme steckte. Auch schmückte man damit, als wenn es Edelsteine wären, wie man dies auch mit den Resten der besten Erzeugnisse der folgenden Zeit tat, Gürtelschnallen, Amtsmützen und ähnliches. Als aber am Beginn des 18. Jahrhunderts der so konservativ gesinnte, nach echt chinesischer Anschauungsweise stark rückwärts blickende Kaiser Yung-Tschêng (1722—1735) von der Ts'ingdynastie möglichst das gesamte gefeierte Porzellan der alten Zeit in seiner kaiserlichen Fabrik zu King-tê tschên zu erneuern strebte, zu welchem Zwecke er von den am seltensten gewordenen Proben aus seinem eigenen Palaste dorthin senden ließ (s. S. 252), vermochte er kein einziges Stück jenes Fabrikates mehr aufzutreiben[270]). Und so wird man dieses Erzeugnis wohl niemals wieder erblicken und nachprüfen können, wieweit seine einstige so außergewöhnliche Lobpreisung berechtigt war.

Weiter wird berichtet, daß damals die besten Erzeugnisse der T'angzeit, die lichtblau glasierten von Yüetschou (s. S. 46) am gleichen Orte ihre Fortsetzung fanden und zwar schon auf Befehl des fast selbständigen Herrschers aus dem Hause der Chien Tsien Liu (851—932) und seiner Nachkommen. Es wurde nun „das mit der verbotenen" oder „geheimen"[271]) Farbe Pi sê-yao genannt, eine Bezeichnung, die die Chinesen oft in Verwirrung gebracht hat, indem sie dieselbe bald auf eine hinsichtlich ihrer Gewinnung geheimnisvolle Glasur, bald auf die Tatsache bezogen, daß diese Stücke wohl ausschließlich für die Kaiser dieser Dynastie angefertigt wurden. Auch diese Erzeugnisse können, als Fortsetzung der in der T'angzeit hergestellten, natürlich wieder nur Porzellan dargestellt haben. Sie sollen sogar jene früheren an Reinheit und Glanz der Glasur übertroffen haben. Die durch Kupferoxyd blau gefärbten Glasuren scheinen sich demnach mit der Zeit bedeutend verbessert zu haben. Diese Fabrik wurde in der zweiten Hälfte der Sungdynastie (960—1279) nach dem gleichfalls in der Provinz Tschêkiang gelegenen Yü-yao verlegt (s. S. 71).

Im übrigen erfahren wir nur noch, daß zur Zeit des Kaisers Kao Ts'ung-tui aus der südlichen P'ingdynastie (928—948) zu Khing-nan Schalen „mit hohen Füßen" hergestellt und dementsprechend benannt wurden[272]), die jedoch nur allgemeine Gebrauchsware darstellten. Auch wird berichtet, daß damals schon, wie auch später, die für die stets mit Tusche schreibenden Chinesen so wichtigen Tuschreiben aus keramischem Material hergestellt worden sind[273]). Von diesen wird eine als recht groß angegeben und ihre Farbe mit Kamelhaarfilz verglichen. Sie besaß in der Mitte, wie dies meist der Fall zu sein pflegt, eine Vertiefung, die von Wasser — „wie der runde Wassergraben" um die kaiserliche „klassische" Halle — umgeben gewesen sein soll, mithin wohl von Wellenmotiven, wie solche auch den Boden verzierten.

V.

ZEIT DER SUNGDYNASTIE.

(960—1279.)

Die so unruhevolle Zeit der „fünf Dynastien" wurde abgelöst durch die der Sungdynastie (960—1279), in der das eigentliche China zwar wieder vereinigt, jedoch nicht wieder zu jenem großen Weltreiche wurde, das es vor noch nicht allzu langer Zeit während der T'angdynastie gewesen war. Auch begann bald von neuem die Bedrohung von seiten der nun wieder befreiten Barbaren des Nordens, die stets die Sehnsucht nach dem so reichen Kulturlande im Süden lockte, deren Einfälle darum auch nicht ausblieben. Als daher 1127 der feige Kaiser Kao Tsung (1127—1163) seine Hauptstadt von K'aifêng fu nach Nanking an die Mündung des Yang-tse-kiang verlegte und damit die nördliche Hälfte Chinas preisgab, gab es hier bald kein weiteres Halten mehr. Bald mußte er ganz über den Fluß nach dem Süden weichen und Hang-tschou zur Hauptstadt des Landes erklären. Damit war für China gerade derjenige Teil, der bisher sein eigentliches Herz ausgemacht hatte, von dem in der Hauptsache auch seine ganze Kultur ausgegangen war, für lange Zeit so gut wie verloren und ihm allein noch der Süden verblieben, bis dieser dann auch am Ende dieser Periode in die Hände der Fremdvölker geriet.

Trotzdem gilt auch diese Zeit für ein ausgesprochenes Zeitalter von Kunst und Wissenschaften, für ein nachaugustäisches, das die Errungenschaften der T'angzeit auf diesen Gebieten fortsetzte. Friedliebend, doch darum freilich auch schwach und zum Widerstand wenig geeignet, dafür den Künsten und Wissenschaften um so mehr ergeben, hatte das jetzt wieder abgeschlossenere China den großen Vorteil, sich wieder auf sich selbst zu besinnen und sich dabei von fremden Einflüssen freimachen zu können und als es auf den Süden beschränkt ward, sich in sich selbst zu sammeln und alle Gegensätze von Nord und Süd, die seine ganze Existenz bisher durchzogen, auszugleichen, wobei der nüchterne, vom Konfuzianismus getragene Teil des Nordens gegenüber dem phantasievolleren, aber auch unruhigeren des Südens triumphieren sollte. Doch war diese ganze Zeit weniger schöpferisch, als sie die T'angzeit gewesen, die die Grundlage für die gesamte weitere Entwicklung Chinas gelegt hatte: sie war vielmehr eine mehr erhaltende und befestigende, mehr ein alexandrinisches, als ein augustäisches Zeitalter. Damals setzt unter dem aufkommenden Neukonfuzianismus jene für China so eigenartige sprichwörtliche

„Erstarrung" ein, die es dann nie wieder ganz verloren hat, vielmehr seiner ganzen Weiterentwicklung dauernd im Wege stand und China niemals wieder ein Zeitalter vergönnt hat, das dem so glorreichen der T'angzeit gleichgekommen wäre.

Unter diesen Umständen ist auch für die Künste und Wissenschaften diese Zeit eine solche mehr des Sammelns, des Auslegens, der Verarbeitens, als des Neuschaffens gewesen. Große Enzyklopädien und Kommentare zu den alten klassischen Schriften der früheren Zeiten entstanden damals; daneben wurden Bücher gesammelt, sowie Abdrücke von alten Inschriften zusammengetragen, dann ganze Sammlungen angelegt und auch veröffentlicht und hierbei nun auch die damals schon so geschätzten, altehrwürdigen Arbeiten der Vergangenheit in Bronze und Jade in mit Abbildungen versehenen Werken herausgegeben, unter denen das am Anfang des 12. Jahrhunderts veröffentlichte Süan-ho Po ku t'u lu, d. h. illustrierte Beschreibung der Altertümer im Süan-ho (Palaste) bald das berühmteste ward. Solchen Bestrebungen gingen die Kaiser mit gutem Beispiel voran, die Beamten folgten und so wurden damals die gesamten Resultate der bisherigen Kulturentwicklung Chinas festgelegt und für alle Zukunft zu jener Richtschnur gemacht, die nicht wenig zu der oben erwähnten Erstarrung beigetragen hat.

Dieser allgemeine Zustand berührt auch mehr oder weniger die damalige Keramik, für die diese Zeit gleichfalls eine Epoche der Weiterverbreitung und Weiterverarbeitung gewesen zu sein scheint. Schon die Zahl der auf uns überkommenen Fabrikationsorte ist weit größer als die, von denen wir in der T'angzeit vernehmen, was freilich zunächst, da Entfernteres ja viel leichter vergessen wird, noch nicht viel besagen dürfte. Auffallender jedoch, daß diese Manufakturen nicht mehr über fast sämtliche Provinzen Chinas verstreut liegen. Damals sind ersichtlich das Zentrum wie der Osten der Sitz der besseren keramischen Industrie geworden. Ebenso auffallend ist, daß sie uns fast alle wie damals neu begründet erscheinen. Nur bei zweien von ihnen steht fest, daß sie auch schon in der T'angzeit bestanden: bei der zu Tingtschou (s. S. 44) und der zu Tsch'angnan tschên (s. S. 46), das jetzt seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts endlich, nun aber für alle Zeiten, den Namen King-tê tschên erhielt, der diesen Ort dann bald zu so großer Berühmtheit bringen sollte. Von einigen anderen weniger bedeutenden kann ähnliches nur vermutet werden[274]). Von einer anderen Fabrik dagegen, der zu Yüetschou, die in der vorhergegangenen Zeit für die Herrscher aus dem Hause der Chien die Erzeugnisse mit der „verbotenen Farbe" angefertigt hatte (s. S. 69), wird wenigstens berichtet, daß sie verlegt worden ist[275]) (s. S. 87). Im übrigen jedoch erscheinen alle Fabriken wie reine Neugründungen, wobei freilich die Annahme berechtigt sein dürfte, daß ihre frühere wohl noch unbedeutende Tätigkeit vergessen worden sein kann. An der Spitze der Fabrikation standen jetzt ersichtlich diejenigen, die für die Kaiser und ihre Hofhaltung arbeiten, die deshalb z. T. auch nach der Vertreibung der Sungs nach dem Süden dorthin verlegt wurden. Sie setzten vor allem die besten der in der T'angzeit aufgekommenen Typen fort, freilich ohne sie immer — man denke nur an das

T'schai-yao — erreichen zu können und sind dann auch für die übrige damalige keramische Fabrikation tonangebend geworden. Damit war die chinesische Keramik nun endgültig eine durch kaiserliche Gunst geförderte Kunstindustrie geworden, wie sie es bis in unsere Zeit hinein immer geblieben ist, die stets eng mit den Schicksalen und dem Charakter der einzelnen Herrscher verknüpft war. Ihr ständiges Auf- und Abwärts hat ganz der politischen Entwicklung entsprochen. Dadurch aber hat sie auch Höhen erklommen, wie sie keiner anderen Keramik der Welt je beschieden gewesen sind. Solcherweise ist sie zur ersten Keramik der Welt geworden.

Im Mittelpunkt der damaligen Industrie stand nun ganz unbestreitbar das Porzellan. Es hatte sich jetzt dauernd seine Stellung innerhalb der chinesischen Keramik errungen und nur Porzellanerzeugnisse sind es gewesen, die damals noch des Kaisers und seiner Hofhaltung für würdig befunden worden sind. Die besten Erzeugnisse waren auch jetzt die mehr oder weniger weißen, und vor allem die mit durch Kupferoxyd hellblau gefärbten Scharffeuerglasuren versehenen, die alle schon in der vorausgehenden Periode sich als die besten der Zeit dargestellt hatten und darum wohl auch ihre weitere Fortsetzung fanden. Nur diese beiden Gattungen scheinen damals für die Kaiser angefertigt zu sein. Daneben wurden ganz besonders häufig solche mit durch Eisenoxyd gefärbten, hellgrünen „Seladon"glasuren hergestellt, die allem Anscheine nach jedoch gleichfalls schon in der T'angzeit vorhanden gewesen waren (s. S. 65), jetzt aber in der Sungzeit unter den farbigen die am meisten verbreiteten gewesen zu sein scheinen. Damit aber dürften im Gegensatz zu den Erzeugnissen der späteren Perioden des chinesischen Porzellans, da Scharffeuerglasuren in der Regel keine lebhaften Färbungen hervorzurufen pflegen, alle diese Arbeiten nur erst verhältnismäßig schwachfarbige Tönungen aufgewiesen haben. Alle diese Gattungen stellen die typischen dieser Zeit dar, die dann später vielfach, vor allem jedoch vom Beginn des 18. Jahrhunderts an, nachgebildet, die eigentlich klassischen Porzellane der Chinesen geworden sind, auf die sie, wie schon auf das Tsch'ai-yao, immer mit ganz besonderer Bewunderung zurückgeblickt haben. Ihre Wertschätzung war jedoch recht verschieden. Bei ihr sprach neben der Güte der Technik, der Masse, der Glasur auch die Art ihrer Formengebung mit, auf die die Chinesen immer einen besonders großen Wert gelegt haben. Das weiße Porzellan aber dominierte ersichtlich. Doch scheint die Beherrschung der so schwierigen Porzellantechnik in dieser Zeit keineswegs immer bereits ganz sicher gewesen zu sein. Schon das damals beste weiße Porzellan fiel, wohl wegen nicht völlig gereinigter Masse und Glasur, bisweilen gelblich aus (s. S. 89), desgleichen die Masse selbst der besten Erzeugnisse wegen metallischer Bestandteile schmutzig braun (s. S. 80, 83). Ganz besondere Mühe aber machte dann ersichtlich wieder die durch Kupferoxyd gefärbte, freilich ja auch nicht leicht zu beherrschende hellblaue Glasur. Sie zeigte alle möglichen Spielarten oder fiel gar fast farblos aus (s. S. 84), was sicherlich nicht beabsichtigt war. Auch war sie vielfach durch starke Flecken belebt (s. S. 84, 113 u. 117), die freilich z. T. wohl auch künstlich hervorgebracht wurden. Im

übrigen jedoch waren die Glasuren oft recht durchsichtig und auch stark glänzend[276]), wie dies Porzellanglasuren immer zu sein pflegen. Sie lagen jedoch z. T. recht dick auf und zeigten auch vielfach mehr oder weniger breitmaschige Haarrisse, die jetzt jedoch, wenigstens z. T., mit voller Absichtlichkeit zur Belebung der Flächen hergestellt wurden, wie dies dann zu gleichem Zwecke fortdauernd im chinesischen Porzellan geschehen sollte. Die besten Porzellanerzeugnisse waren aber auch jetzt wieder dünnwandig, z. T. sogar wieder in so erstaunlichem Maße, daß sie mit Papier verglichen (s. S. 85) und schon, wie später so oft, auch als „Eierschalenporzellan" bezeichnet werden konnten[277]). In dieser Beziehung dürften die Erzeugnisse dieser Zeit z. T. kaum denen der folgenden nachgestanden haben. Im übrigen waren diese Arbeiten fein und sauber ausgeführt. Wahrhaft erstaunlich muß aber die Beherrschung des wegen der Höhe der Temperatur so schwierigen Brandes gewesen sein. In dem bereits (S. 5) erwähnten, für die Geschichte der ersten Perioden des chinesischen Porzellans so überaus wichtigen[278]) Abbildungswerk des verdienstvollen Kunstkenners und -sammlers des 16. Jahrhunderts Hiang-Yüan P'ien finden sich Gegenstände abgebildet von so komplizierten, für Porzellan so wenig günstigen Gestaltungen, daß wir kaum ihre erfolgreiche Durchführung zu begreifen imstande sind (s. S. 81 u. 91). Es ist, als ob man damals absichtlich auf die in diesem Stoffe schwierigsten Aufgaben ausgegangen wäre und Probleme zu lösen versucht hätte, wie sie die chinesische Keramik dann niemals wieder aufgenommen hat, bei deren Lösung sich jedoch die Chinesen wieder als jene geborenen Techniker gezeigt haben, als welche sie sich so oft auch sonst in ihrer Kunst und Kultur offenbart haben.

Neben dem Porzellan aber wurden damals noch immer viele Erzeugnisse hergestellt, die kein reines Porzellan, sondern nur unvollkommen gebrannte Produkte darstellten. So recht dickwandige aus porzellan- oder steinzeugartigen, doch auch aus viel weniger feinen und darum auch nur schwach gebrannten Massen mit eigenartigen, dick aufliegenden, fast undurchsichtigen, aber ziemlich festen Glasuren, die gleichfalls durch Kupferoxyd gefärbt waren (s. S. 133). Bei ihnen war aber das Farbenspiel besonders bunt: ganz reine Töne scheint es hier nur selten gegeben zu haben. In der Regel fielen sie infolge nicht völliger Feuerbeherrschung scheckig, streifig, wolkig oder sonstwie vielfarbig aus oder waren wieder gleich manchen mit ähnlich gefärbten Glasuren versehenen Porzellanen dieser Zeit durch farbige, dunklere, z. T. freilich wohl wieder künstlich hergestellte Flecken belebt. Sie wurden damit die Vorläufer jener für das spätere chinesische Porzellan so typisch gewordenen Erzeugnisse, die durch die farbige, von den Chinesen yao-pien genannte Veränderung (transmutation) der ihren Glasuren beigemischten Metalloxyde ein so reizvoll schillerndes Farbenkleid erhielten (s. S. 256), waren jedoch in dieser Zeit, wie anscheinend auch noch in der folgenden, die beide mehr die ruhigen, reinen, ungebrochenen Tönungen liebten, noch gar nicht besonders beliebt und galten darum als Fehlglasuren, die man jedoch bei dem Stande der damaligen Technik leider noch nicht vermeiden konnte. Daneben gab es in dieser Zeit noch eine Reihe von ganz

andersfarbigen Glasuren, so leuchtend rote (s. S. 129), lackartig schwarze (s. S. 91), braungestreifte (s. S. 141) „braune“ oder vielmehr dunkelviolette (s. S. 91) usw., über deren Natur wir freilich, da wir sie z. T. bisher nur aus den Berichten der Chinesen kennen gelernt, meist nichts Näheres zu sagen wissen. Besonders häufig aber dürften in dieser Periode, wie anscheinend ja auch schon in der T'angzeit (s. S. 57) und gleichfalls wohl nicht ganz ohne Einfluß des weißen Porzellans die rahmfarbenen gewesen sein (s. S. 100). Alle diese nicht Porzellan darstellenden Gattungen gehörten aber nicht zu den geschätzesten der Zeit. Sie haben daher auch z. T. erst viel später Beachtung gefunden, als die besseren Erzeugnisse dieser Zeit immer seltener wurden und man darum sich auch um die minderwertigen kümmerte. Daneben wird dann auch in dieser Zeit wieder von glasierten Ziegeln berichtet, sowie auch von der Herstellung großer Wassergefäße. Derartige einfachere Erzeugnisse wurden wohl damals in China, wie zu allen Zeiten, in großen Mengen hergestellt, doch, weil zu unbedeutend, von den Quellen nicht weiter erwähnt.

Ganz anders aber als bisher gibt sich, wenigstens für uns, die künstlerische Ausgestaltung der Erzeugnisse dieser Zeit. Jetzt, da das einst so gewaltige Reich, von neuem ganz in sich zusammengedrängt und vom Verkehr mit der Außenwelt abgeschnitten, sich wieder auf sich selbst zu besinnen vermochte, erscheint hier alle jene fremde Beeinflussung, die bisher für die chinesische Keramik, soweit wir sie bis jetzt kennen, so merkwürdig bezeichnend war, so gut wie verschwunden. Es ist rein chinesische Art, die uns hier entgegentritt, die von nun auch der chinesischen Keramik wie überhaupt fast der gesamten chinesischen Kunst nie wieder verloren gegangen ist. Doch gerät dafür die Keramik wieder, wie ja schon in der Hanzeit (s. S. 32) jetzt stark unter den Einfluß der Bronzen, doch nicht, wie damals, allein der eigenen Zeit, sondern vor allem der in dieser Zeit zu so besonderer Verehrung gelangenden, so eifrig gesammelten der Vergangenheit und anscheinend ganz besonders der der Tschouzeit, die sich ja noch heute um ihrer kraftvoll strengen Formengebung willen bei den Chinesen sowohl wie bei uns einer besonderen Verehrung erfreuen. Ein großer Teil der damals bei den besseren Erzeugnissen dieser Zeit vorkommenden Formen findet sich in den bereits (S. 71) erwähnten klassischen Sammelwerken dieser Periode wieder[279]). Derartige Nachbildungen wurden wohl dadurch ganz besonders begünstigt, daß, da für die Herstellung von Bronzegeräten, sowie auch von Geld damals das Kupfer knapp ward, keramische Gegenstände an deren Stelle treten mußten[280]), denen man dann, wie es in solchen Fällen fast immer zu geschehen pflegt, zumal wenn es sich um Opfergefäße u. dgl. handelte, die Form jener Vorbilder gab. Es hat sich hier demnach allem Anscheine nach um keine ganz freie Stilwahl gehandelt, die auch kaum ganz keramisch gedacht gewesen wäre. Doch wurden damals, wohl aus gleichem Grunde, bisweilen auch getriebene Metallarbeiten nachgebildet, sowie gelegentlich auch Lackarbeiten (s. S. 85). Der keramische Stil hatte sich demnach allem Anscheine nach, zumal wenn reichere Arbeiten in Frage kamen, noch keineswegs ganz gefestigt. Daneben aber bricht jetzt ein gesunder, kräftiger Naturalismus durch, der

allem Anscheine nach freilich seinen ersten, wenn auch schüchternen Anfang schon in der T'angzeit genommen hatte (s. S. 48). Es ist echt chinesisches Kunstgut, das damit in die chinesische Keramik einzieht, um dann nie wieder aus ihr zu verschwinden. Jetzt müssen vielfach Blumen, Menschen, Tiere und Gegenstände den keramischen Gebilden als Vorbild dienen. Jetzt entstehen hier oft recht originelle Bildungen von z. T. schon ganz genrehafter Art (s. S. 85 u. 91), die auf das in dieser Zeit immer reger werdende Naturgefühl der Chinesen schließen lassen, das von nun an ihre gesamte Kunst beherrschen sollte.

Die Ausgestaltung der Gefäße erfolgte zunächst noch immer, wie in der T'angzeit, durch plastische Mittel. Das Auflegen von vorher in Formen hergestellten Reliefs, das für die Keramik der Hanzeit so überaus charakteristisch gewesen war, tritt freilich hierbei noch mehr zurück, als in der ersteren, selbst bei den gröberen Arbeiten. Es ist auch später im chinesischen Porzellan nicht mehr allzu häufig angewandt worden. Ersichtlich ging man damals schon mehr auf Glattwandigkeit aus. Um so mehr strebte man dagegen nach vertiefter Ornamentik, sei es wieder, wie schon in der T'angzeit (s. S. 57), durch flottes Einritzen oder Einschneiden oder durch Einpressung, von denen erstere Art für diese Zeit besonders typisch gewesen zu sein scheint (s. S. 90, 99 u. 119). Dagegen hat auch jetzt die Bemalung anscheinend noch keine allzu große Rolle gespielt. Sie wird nur selten erwähnt (s. S. 90, 94 u. 110); darunter freilich schon solche in blauer Farbe (s. S. 94 u. 110), von der jedoch in keiner Weise feststeht, daß es sich bei ihr bereits um die später im chinesischen Porzellan so viel verwandte, ja hier dann die beliebteste Dekorationsweise darstellende, jedoch nicht leicht zu gewinnende, mit unter der Glasur aufgetragenem und im Scharffeuer mit dem Porzellan zugleich gebranntem Kobaltblau hergestellte gehandelt hat. Und ebenso fehlt auch für die damalige Anwendung der an und für sich viel leichter zu bewerkstelligenden, nachträglich auf die Glasur aufgetragenen und dann in schwächerem Feuer, dem sogenannten Muffelfeuer eingebrannten, mit Glasfluß angesetzten Schmelz- oder Muffelfarben noch jeder sichere Beweis. Sie taucht für uns auch erst in der folgenden Periode auf. Sicher nachgewiesen sind bis jetzt für diese Zeit nur Malereien in Braun und vielleicht auch in Grün und Gelb (s. S. 106), von denen die ersteren bisweilen auch wieder unter Glasur erfolgt sind (s. S. 105). Doch hat es sich auch hier allem Anscheine nach wieder, wie in der T'angzeit (s. S. 61), mehr um das Einbrennen farbiger Erden gehandelt. Daneben hat aber man auch in dieser Zeit wieder, wie ja schon früher (s. S. 61), durch teilweises Ausheben farbiger Überzüge farbige Ornamentik zu erzielen gestrebt (s. S. 108), sowie auch, was uns jetzt als etwas ganz Neues erscheint und sich auch nie in der chinesischen Keramik wiederholt zu haben scheint, durch teilweises Wiederentfernen dick aufgetragener Glasuren (s. S. 108). Auch hier kommen wieder einige in ihrer Art recht raffinierte Stücke vor.

Auch jetzt ist die Ornamentik, wenn reine Handarbeit, noch ziemlich einfach, doch meist noch immer recht groß im Stil gehalten, ihr Inhalt jedoch,

soweit wir ihn schon kennen und nicht Nachbildungen alter Bronzen vorliegen, fast ganz naturalistischer Art. Wie bereits bei den Gefäßformen stehen hier an erster Stelle Blumen, darunter schon die Päonie, die spätere Lieblingsblume des chinesischen Porzellans, sowie auch, wohl durch den Buddhismus aufgekommen, die Lotosblume. Daneben gibt es gleichfalls Tiere, und vor allem wieder das Wasser symbolisierende Fische, die jetzt meist paarig auftreten, Phönixe und das so vielseitige Symbol der sich windenden Drachen und endlich auch schon, wenn anscheinend auch noch recht selten, menschliche Gestalten und Szenen. Alle diese Motive sind, von einigen bisweilen recht eigenartig altertümlich stilisierten figürlichen und den in der chinesischen Kunst schon früh streng stilisierten symbolischen Tieren abgesehen, mit feinem Naturgefühl gesehen, doch meist in einer zwischen Stil und Naturalismus schwankenden Weise wiedergegeben, wie es für dekorative Arbeiten auch wohl das Gegebene ist. Es ist ein gesundes, ganz natürliches ornamentales Empfinden, das sich hier offenbart und der chinesischen Keramik wie der gesamten chinesischen Kunst nie wieder ganz verloren gehen sollte. Daneben taucht jedoch auch wieder eine lineare Grundmusterung auf, die bald die ganzen Flächen überzieht, bald nur die Ränder belebt, die gleichfalls nun der chinesischen Keramik dauernd erhalten bleibt. Und hier herrscht jetzt vor allem die „Donnerranke" der griechische Mäander vor, der von nun an in der chinesischen Kunst eine so große Rolle spielen sollte, wenn auch stets nur in sekundärer, d. h. untergeordneter Verwendung. Es dürfte das einzige Ornament sein, das ihr aus der früheren Berührung Chinas mit der Kultur des Westens dauernd erhalten geblieben ist.

Recht mannigfaltig aber sind schon die Gegenstände, die damals keramisch hergestellt wurden. Ersichtlich wird der bereits erwähnte, sich damals immer mehr bemerkbar machende Mangel an Kupfer ihre Zahl beträchtlich vermehrt haben. Und so erscheinen jetzt Altargefäße aller Art, darunter vor allem Räuchergefäße, dann Weinbecher und -kannen zum Genuß des Reisbranntweins, dann Teeschalen und jetzt auch Teekannen[231]), Vasen, unter ihnen auch solche für Blumen, Blumentöpfe, die üblichen größeren und kleineren Töpfe, sowie Schalen für Nahrungsmittel. Dann weiter die für den stets auf dem Boden schlafenden Chinesen so wichtigen Schlafstützen, größere Gartensitze, kleine Pfeifen zum Musizieren, die ja aus Ton schon in den Tschouzeit hergestellt sein sollen (s. S. 24) und dann vor allem das so zierliche Gerät für den Schreibtisch, auf dessen feine Durchbildung der Chinese, für den Schreiben ja immer eine Kunst, ja die höchste von allen gewesen ist, zu allen Zeiten ein so besonderes Gewicht gelegt hat: Tuschreiben, Pinselhalter und -auswascher, Papierbeschwerer, Siegel und Büchsen für die bei diesen verwandten Farbstoffe, Stehlampen zum Schreiben und Lesen und ähnliches mehr. Sie wurden auch alle schon aus Porzellan hergestellt, mithin bereits z. T. recht kleine Dinge, wie damals auch schon recht kleine Väschen aus ihm angefertigt wurden[232]). Es hat überhaupt den Anschein, als wenn schon damals aus diesem Stoffe fast alles geschaffen ward, was überhaupt aus ihm jemals in China hergestellt worden ist. Das Porzellan war demnach bereits weit in die Bedürfnisse der Zeit einge-

drungen, hatte sich völlig unentbehrlich gemacht und erhöhte damit als ein so edler Stoff das ganze kulturelle Leben der Zeit. Es war damit zum Kulturfaktor geworden.

Recht umfangreich muß auch wieder die Produktion mancher Fabriken gewesen sein. Das geht schon aus den Quellen hervor, dann auch aus der so großen Zahl der heute noch erhaltenen und wohl mit Sicherheit dieser Zeit zuzuweisenden Stücke. Einige dieser Fabriken, darunter auch einige der tonangebenden, hatten sogar auch schon gemischten Betrieb, d. h. sie stellten ganz verschiedenartige Erzeugnisse her, ja von ganz ungleicher Qualität (s. S. 86 u. 129). Auch handelte es sich bei mehreren ersichtlich wieder um Massenbetrieb, ja das frühere Tschang-nan tschên, das nun bald dauernd den Namen King-tê tschên erhielt, soll damals sogar nicht weniger als dreihundert Fabriken besessen haben. Die spätere Porzellankonzentration an dieser Stelle scheint demnach hier schon damals begonnen zu haben. Auch produzierten mehrere der Porzellanfabriken dieser Zeit so reichlich, daß sie ihre Erzeugnisse wieder ins Ausland senden konnten, z. T. in einem Umfange, wie dies bisher noch nicht geschehen sein dürfte (s. S. 121), worunter sich auch wieder weißes Porzellan befand. Damit aber verbreitete sich das edelste Erzeugnis der chinesischen Keramik nun immer mehr über die ganze damalige Kulturwelt, selbst bis nach Europa hinein und ward auch kulturell weit weniger hochstehenden Völkern zugebracht. Es wird damals sicherlich überall als ein allen anderen keramischen weit überlegeneres Produkt mit ganz besonderer Begier, ja wohl mit größtem Erstaunen aufgenommen worden sein. Das ergibt sich schon daraus, daß es bald vielfach dem Edelgestein fast gleich geschätzt, z. T. daneben auch in Edelmetall gefaßt, ja ihm, wie dies die Chinesen ja selber mit dem Tsch'ai-yao und auch sonst noch getan, wahre Wundergaben beigelegt wurden. Doch versuchte man es damals schon auch an mehreren Stellen mit mehr oder weniger großem Erfolg nachzubilden. Es war dies ein Triumph der chinesischen Technik, ähnlich dem der durch die einst schon zu den Zeiten der Römer zu uns gelangten Seide. Daneben fanden jedoch auch die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas vielfach ihren Weg ins Ausland.

Weit größer, als aus den bisher besprochenen Perioden, ist darum auch die Zahl der Stücke, die sich aus dieser noch erhalten hat. Freilich die besten Erzeugnisse dieser Zeit und damit eigentlich alle diejenigen, auf die sich der besondere Ruhm derselben gründet, scheinen indes unwiederbringlich verloren zu sein, wohl weil sie z. T. in nicht allzu großer Zahl angefertigt wurden, dann auch, da sie infolge ihrer Dünnwandigkeit zu zerbrechlich gewesen sind. Sie galten in der Hauptsache auch schon am Ende der Mingzeit, d. h. am Schluß des 16. Jahrhunderts, für so gut wie verschwunden. Was demnach aus dieser Zeit auf uns gekommen ist, stellt wiederum nur das gröbere und einfachere Erzeugnis derselben vor, das z. T. auch wieder in Gräbern, dann vielfach auch in den Ländern gefunden wurde, nach denen man es von China aus exportiert hat, wo es, weit mehr geachtet, sich länger erhalten konnte. Auch dieses vermag uns von der wirklich feineren keramischen Kunst dieser Zeit noch kein

auch nur annähernd richtiges Bild zu geben, hat es vielmehr z. T. arg in Verwirrung gebracht und tut dies vielfach leider noch immer. Und da auch in dieser Beziehung die literarischen Quellen mit ihren dürftigen Beschreibungen nicht ausreichen, so bleiben uns nur die zahlreichen Abbildungen des mehrfach erwähnten Werks von Hiang übrig, das aus dieser Periode nicht weniger als 43 Stücke in Abbildungen wiedergibt, darunter Beispiele von allen berühmten Gattungen dieser Zeit. Es stellt sich damit für diese und noch für die folgende Periode als eine Quelle allerersten Ranges dar, vor allem hinsichtlich der formalen Gestaltung dieser Zeit[283]), die wir uns dadurch ohne Zuhilfenahme allzu großer Phantasie wohl ohne besondere Schwierigkeiten vorstellen können. Wir können daher Bushell für die Veröffentlichung desselben nicht dankbar genug sein. Ohne dieses wäre uns heute eine gewisse Vorstellung von den besten Arbeiten dieser Zeit so gut wie unmöglich und damit auch dies Kapitel der chinesischen Keramik in seinem besten Teile fast eine völlige terra incognita.

Die aus dieser Zeit anscheinend wirklich erhaltenen Stücke befinden sich heute schon in vielen öffentlichen Sammlungen, so im Britischen Museum in London, ferner im Landesmuseum in Gotha, die vor allem die von dem früher erwähnten (s. S. 5) Sinologen Friedrich Hirth in China zusammengebrachte Sammlung enthält[284]), sowie in der Porzellansammlung in Dresden. Weit größere und bedeutendere Bestände weisen jedoch schon einige Privatsammlungen auf. Unter diesen steht ganz unbestreitbar an erster Stelle die schon mehrfach erwähnte Sammlung Eumorfopoulos in Clandon regis bei London, eine ganz einzig dastehende Vereinigung von Erzeugnissen dieser Zeit, sowohl hinsichtlich ihrer Zahl wie Güte[285]). Daneben kommen in England noch die Sammlungen Benson und Alexander in Betracht. In Amerika ist dagegen an erster Stelle die Sammlung Peters zu nennen, das amerikanische Gegenstück zu der soeben erwähnten englischen von Eumorfopoulos. In Deutschland ist wohl die bedeutendste, zurzeit freilich nicht hier untergebracht, die von Dr. Embden[286]). Dann sind diese Erzeugnisse in letzter Zeit auch eifrig in Schweden gesammelt[287]) worden und auch in China selber befindet sich manches schöne Stück im Besitz kunstsammelnder Mandarine, und anscheinend auch in öffentlichem Besitz, ähnlich wie in Japan[288]). Den größten Überblick über diese Arbeiten haben bisher drei größere Ausstellungen aus Privatbesitz gegeben: zuerst die bereits erwähnte, im Jahre 1910 in London im Burlington Art Club aus englischem Privatbesitz veranstaltete, durch die man die erste Übersicht gewann. Sie ist durch die reich illustrierte Publikation, die ihr folgte (s. S. 18), von grundlegender Bedeutung geworden[289]). Ihr schloß sich 1913 eine weitere, freilich nicht ganz so umfangreiche an, die von der Japanischen Gesellschaft in New York in Verbindung mit koreanischen und japanischen Töpfereien aus amerikanischem Privatbesitz veranstaltet ward, deren Hauptbestandteil die soeben genannte Sammlung Peters, sowie die von Freer (s. S. 14) dargestellt haben. Auch von dieser wurde eine größere Veröffentlichung mit einer von Rose Williams verfaßten Abhandlung über die frühen Perioden der chinesischen Keramik herausgegeben, die freilich nicht allzu reichlich mit Abbildungen ver-

sehen ward[290]). Ihr folgte 1916, als bisher letzte und wiederum aus amerikanischem Privatbesitz, an gleicher Stelle im Metropolitan-Museum eine dritte, die von Bosch-Reitz, dem Direktor der ostasiatischen Abteilung desselben zuwege gebracht wurde, die bisher wohl umfangreichste, deren Katalog sämtliche ausgestellten Stücke in freilich nur kleinen Abbildungen wiedergab und damit das bisher umfangreichste Abbildungsmaterial für diese Periode dargeboten hat[291]). Er dürfte für die Weiterforschung auf diesem Gebiete von nicht geringem Werte sein.

Allen den Stücken gegenüber, die heute für Arbeiten der Sungzeit ausgegeben werden, darf jedoch niemals vergessen werden, daß die Chinesen dank ihrer konfuzianischen, stets rückwärts in die Vergangenheit blickenden Geistesrichtung immer das konservativste Volk der Welt gewesen sind, das nur zu leicht geneigt war, alles, was bei ihm einmal Achtung gewonnen und somit in erster Linie das, was die T'angzeit und die deren Geist fortsetzende Sungzeit geschaffen, zu erhalten und wieder nachzubilden. Das ist auch mit den berühmtesten keramischen Erzeugnissen dieser Zeit geschehen, sobald es nur möglich war, zunächst vor allem seit der zweiten Hälfte der Mingzeit (1368—1643), da man anfing, an diesen ein ganz besonderes Interesse zu nehmen, dann aber vor allem, wie schon erwähnt, am Beginn des 18. Jahrhunderts, als der so stark konservativ gesinnte Kaiser Yung-Tschêng (1723—1735) darauf ausging, fast alle wichtigen Typen der Vergangenheit, soweit dies noch möglich, von neuem wieder aufleben zu lassen. Viele dieser Nachahmungen sollten freilich wohl von vornherein keineswegs völlig getreu sein, sich nur ganz allgemein an ihre Vorbilder halten. Sie können daher auch wohl kaum mit diesen verwechselt werden. Bei anderen dagegen ging man auf ganz getreue Nachbildungen aus und diese sollen nach den chinesischen Berichten dies Ziel auch wirklich sehr gut erreicht haben, in dem Maße, daß selbst gewiegte, sogar zur Zeit ihrer Anfertigung lebende Kenner bisweilen arg getäuscht wurden[292]). Sie stellten demnach in unserem Sinne, jedoch nicht immer im chinesischen, Fälschungen vor[293]). Dadurch ist aber in dies Gebiet eine arge Verwirrung gekommen, die hinsichtlich der Zeitbestimmung der der Sungzeit zugeschriebenen Stücke zu äußerster Vorsicht gemahnt. Doch haben auch für diese, wie für die Han- und T'angzeit Münzfunde und dgl. klärend gewirkt, im übrigen hat bei minderwertigeren Gattungen, die später kaum nachgebildet sein dürften, das Stilgefühl mitgeholfen, so daß für eine große Zahl der jetzt dieser Zeit zugeschriebenen Stücke ihr Ursprung in dieser wohl unbestritten feststehen dürfte.

1. DAS JU-YAO.

Für das unbestritten weitaus beste Erzeugnis dieser Zeit hat stets bei den Chinesen das zu Jutschou in der Provinz Honan hergestellte Ju-yao gegolten, das in demselben Distrikt lag, in dem in der vorigen Periode das so sehr gepriesene Tsch'ai-yao hergestellt worden war (s. S. 68)[294]). Es setzte auch anscheinend die Tradition des letzteren fort, ohne es freilich, da dieses sich ja

zu allen Zeiten eines noch weit größeren Ruhmes erfreut hat, ganz erreichen zu können und verdankt seine Entstehung dem Befehl eines der Kaiser dieser Zeit, da die bisher für den kaiserlichen Hof in der gleichzeitigen Fabrik zu Tingtschou angefertigten Erzeugnisse (s. S. 88) damals fehlerhaft ausfielen, in den „verbotenen Bezirken" des dortigen Palastes eine neue Fabrik einzurichten, die für jene Ersatz liefern sollte. Nur ausgewählte Stücke sollten ihm gesandt, alles übrige dagegen verkauft werden. Dies alles kann wohl nur in der Mitte der ersten Hälfte dieser Periode vor sich gegangen sein, da ja, 1127 die Sungs den nördlichen Teil Chinas räumen mußten, vorher sie aber, wie eben erwähnt, die Erzeugnisse von Tingtschou bezogen und nachher für kurze Zeit eine Fabrik an anderer Stelle begründen sollten (s. S. 83), die dem Ju-yao ganz ähnliche Erzeugnisse herstellte, was sicherlich nicht geschehen wäre, wenn damals die von Jutschou noch für sie tätig gewesen wäre[295]). Aus gleichem Grunde wird aber auch hier die Fabrikation nicht allzu lange gedauert haben[296]).

Dieses so geschätzte Erzeugnis[297]) bestand aus feinem Ton, der anscheinend im Brande, wie dies bei anderen Erzeugnissen dieser Zeit in ganz ähnlicher Weise geschah (s. S. 117), durch Eisengehalt an den freiliegenden Stellen sich kupferrot färbte. Seine Glasur war durchsichtig und lag dick auf. Sie wird einmal in dieser Beziehung mit dick aufgelegtem Speck verglichen. Ihre Farbe soll „dem Blau nach dem Regen", mithin der des Tsch'ai-yao nahegekommen sein. Auch Hiang, der im 16. Jahrhundert lebende Herausgeber des mehrfach erwähnten (s. S. 5), illustrierten Werkes über Porzellane der Sung- und Mingdynastie bezeichnet sie bei einem der von ihm wiedergegebenen Stücke einmal als blau (yü lan) wie die Farbe der in China im Sommer so üppig blühenden, vergißmeinnichtblauen Vitex incisa[298]). Doch wird sie daneben auch als bleichgrün oder bleichblau (tan ts'ing) angegeben, ja auch als eiweiß (luan pai)[299]), in ersterem Falle auch mit der des Ko-yao, eines gleichfalls recht geschätzten Erzeugnisses dieser Zeit verglichen (s. S. 113)[300]), nur soll jenes etwas gelblicher und auch dunkler gewesen sein. Demnach hat es sich auch hier wieder ersichtlich um eine durch Kupferoxyd gefärbte, lichtblaue Glasur gehandelt, die jedoch, wie dies bei den durch dieses Mittel gefärbten, schwierig herzustellenden Glasuren nur zu leicht zu geschehen pflegt und damals anscheinend auch immer erfolgte (s. S. 83), ersichtlich nicht immer gelang, weshalb auch wohl der Kaiser nur die ganz geglückten, d. h. wirklich hellblau ausgefallenen Stücke für sich verlangte. Besonders gerühmt wird dann noch der Glanz der Glasur, der so wundervoll gewesen zu sein scheint, daß man später meinte, er sei durch Beimengung von zerstampftem, im Feuer weiß werdendem, freilich damals nur von auswärts bezogenem Chalcedon (ma-nao) gewonnen worden. Sie soll in dieser Beziehung alle Glasuren der damaligen Zeit übertroffen haben. Ihre starke Durchsichtigkeit geht aber allein schon aus den von Hiang von diesem Erzeugnis wiedergegebenen Stücken hervor, deren feine, lineare Eingravierungen sonst doch wohl kaum zur Geltung gekommen wären. Im übrigen war sie entweder ganz glatt und wurde dann am höchsten geschätzt oder von Haar-, d. h. Glasurrissen (craquelé) durchzogen, die, wie später beim chinesischen Por-

zellan noch so oft, mit Fischlaich verglichen wurden und darum auf Grund der Anwendung dieses Vergleichs bei späteren haarrissigen Erzeugnissen der chinesischen Keramik wohl nur recht engmaschig gewesen sein können oder auch mit schwachen „Palmenaugen", die „Krabbenfüßen" geglichen haben sollen, die vielleicht längere, mehr oder weniger von einem Punkte ausstrahlende oder wie dies eins der von Hiang abgebildeten Stücke zeigt, sich winklich treffende, gleichfalls längere Haarrisse gewesen sind[301]).

Dies Erzeugnis kann, schon da es für das beste der Zeit galt und auch das sicher Porzellan (s. S. 88) darstellende Ting-yao ersetzen sollte, sowie auch eins der von Hiang wiedergegebenen Stücke erstaunlich feine, nur in diesem Stoff denkbare Eingravierungen zeigt, wiederum, wie wohl alle besseren Erzeugnisse dieser Zeit, nur wirkliches Porzellan dargestellt haben. Es wird zum Teil auch wieder als dünnwandig geschildert. Im übrigen wird noch erwähnt, daß es am Boden, wohl als Verzierung, feine, eingeschnittene Sesamblüten zeigte, was späteren Zeiten als Zeichen der Echtheit galt, sowie auch allem Anscheine nach eine Reihe von kleinen „Nägeln"[302]), die entweder gleichfalls wieder Schmuck oder vielleicht Reste von Brandstützen waren[303]), wie solche ja schon manche Erzeugnisse der Hanzeit gezeigt hatten (s. S. 32). Hinsichtlich ihrer Formgestaltung aber ersehen wir aus Hiangs Werk, das drei, wie er angibt, ungewöhnliche Stücke abbildet, daß schon hier Bronzenachbildungen vorkamen. Alle drei von ihm wiedergegebenen Stücke erweisen sich als Nachbildungen von Originalen, die sich in dem bereits oben (S. 71) erwähnten, klassischen Abbildungswerk alter Bronzen des 12. Jahrhunderts, dem Süan-ho Po ku t'u lu abgebildet finden. Von diesen ist das eine eine schlanke, sich an den Enden trompetenartig erweiternde Vase mit noch ganz im strengen Stil der Tschouzeit gehaltenen, altertümlich stilisierten Tierdarstellungen in Relief, auf fein eingraviertem Mäandergrund, ein erstaunlich fein durchgearbeitetes Werk; das zweite, eine Weinkanne mit hoch geschwungenem Henkel in Form einer gleichfalls streng stilisierten, auf den Füßen stehenden Ente mit vorwärts gekrümmtem Hals (Taf. 13 oben), ein recht kompliziertes und darum technisch außerordentlich gewagtes Stück, dem spätere Zeiten kaum Gleiches zur Seite zu setzen haben dürften. Bedeutend einfacher erscheint dagegen das dritte Objekt, eine zylindrische, aber ziemlich dicke, sich oben erweiternde Vase, deren mittlerer Wulst gleichfalls wieder mit diesmal etwas größer gehaltener, erhabener Tierornamentik im Tschoustil verziert ist (Taf. 13 unten). Im übrigen erfahren wir aus den Quellen dann nur noch, daß auch Becher, flache Schüsseln u. dgl. zu Jutschou hergestellt worden sind.

Ihren großen Ruhm aber scheint sich die Manufaktur, was auch die chinesischen Quellen betonen, vor allem durch den bereits angegebenen besonderen Glanz ihrer Glasur, stoffliche Güte, Feinheit der Arbeit, sowie auch Schönheit der Formen erworben zu haben. In letzterer Beziehung waren diese Produkte auch dem zweitbesten, sonst recht ähnlichem Erzeugnis dieser Zeit, dem gleich (S. 83) zu besprechenden Kuan-yao, stark überlegen. Hinsichtlich der Formen kann man dies bereits aus Hiangs Werk erkennen.

Auch dieses Erzeugnis ist gleich so vielen anderen dieser Zeit um seiner großen Wertschätzung willen vielfach nachgebildet worden. Schon in dieser Zeit soll dies zu Yaotschou in der Provinz Schensi[304]), sowie zu Tang-yi und Têngtschou in der von Honan geschehen sein, doch mit recht wenig Erfolg. Die an den beiden ersteren Orten hergestellten Arbeiten sollen bedeutend geringer gewesen sein, die des letzteren ihm an Glanz nachgestanden haben[305]). Dann geschah dies am Beginn des 18. Jahrhunderts, zur Zeit des Kaisers Yung-Tschêng, als dieser, wie (S. 79) erwähnt, nahezu alle alten, damals noch erreichbaren, besseren Typen des chinesischen Porzellans in King-tê tschên nachbilden ließ[306]), aber auch in der folgenden Zeit[307]). Wieweit freilich die hier hergestellten Nachbildungen ihr großes Vorbild erreichten, vermögen wir heute nicht mehr zu sagen. Denn schon von diesem Erzeugnis der Sungzeit scheinen sich heute leider keine Beispiele mehr erhalten zu haben. Bereits am Ende des 12. Jahrhunderts, mithin schon in der Sungzeit, soll es nicht leicht mehr zu finden gewesen sein[308]), obwohl man die im Palast des Kaisers verwandten Stücke, wie dies auch mit anderen dieser Zeit geschah, am oberen Rand durch Kupferringe zu schützen versucht hatte[309]). In der Mingzeit wird dann berichtet, daß unzerbrochene Stücke schwer aufzutreiben gewesen wären und Hiang berichtet, daß eigentlich nur noch Schalen, Becher u. dgl. und diese meist auch nur in weniger guten Exemplaren und mit haarrissiger Glasur zu seiner Zeit vorhanden waren[310]). Von besseren Stücken hatte er nur die soeben beschriebenen zu Gesicht bekommen. Am Ende des 16. Jahrhunderts gelten sie bereits für völlig verschwunden[311]). Die Herstellung geschah wohl nicht allzu lange und sie erlosch vermutlich, als die Sungherrscher nach dem Süden flohen[312]). Was daher heute als Erzeugnisse von Jutschou ausgegeben wird, hat wohl schwerlich Anspruch, für solche gehalten zu werden. Im besten Fall handelt es sich um Nachbildungen aus der Zeit des Kaisers Yung-Tschêng[313]). Zu dieser Gruppe gehören vor allem jene häufiger vorkommenden, meist dickwandigen Erzeugnisse, die an den freiliegenden Stellen eine braun gewordene Masse zeigen und mit einer mehr oder weniger dicken, nicht sehr durchsichtigen, oft von großen Haarrissen durchzogenen licht- oder graublauen Glasur überzogen sind, die aber, meist als clair-de-lune bezeichnet, auch Nachbildungen des dem Ju-yao, wie soeben erwähnt, ziemlich ähnlichen Kuan-yaos darstellen können[314]). Sie sind meist zu fein und elegant in der Mache und auch zu frisch im Aussehen, um jemals mit jenen alten Erzeugnissen von Jutschou verwechselt zu werden.

Daneben sind aber spätestens seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts[315]) dem Ju-yao ähnliche Erzeugnisse in Korea hergestellt worden, das auch sonst in dieser Zeit noch einige andere chinesische aus der Sungzsit nachgebildet hat (s. S. 102, 104, 106, 112). Wie weit freilich diese dem Ju-yao wirklich gleichgekommen sind, vermögen wir nicht zu sagen, da sich bis jetzt kein einziges Stück dieser Art gefunden hat. Doch werden sie wohl gleichfalls Porzellan dargestellt haben, zumal aus der Nachbildung eines anderen Erzeugnisses dieser Zeit (s. S. 102) so gut wie sicher hervorgeht, daß man in Korea damals solches anzufertigen wußte.

2. DAS KUAN-YAO.

Nach dem Ju-yao galt immer das Kuan-yao für das geschätzteste Erzeugnis der Sungzeit[316]), dessen Name „amtliches" oder „kaiserliches" Porzellan bedeutete, weil es nur für den Hof, sowie für Beamte hergestellt ward, eine Bezeichnung, die später auf alle Porzellane der gleichen Bestimmung übergehen sollte[317]). Dies Erzeugnis wurde zu den Zeiten des Kaisers Hui-Tsung, nach dem frühesten Bericht in der Periode Tschêng-ho (1111—1117), nach einem späteren in der unmittelbar vorangehenden Periode Ta-Kuan (1107—1110), mithin am Beginn des 12. Jahrhunderts zu Pien-king, dem heutigen K'ai-fêng fu, zuerst hergestellt, damit gleichfalls wieder in der Provinz Honan und zugleich in der damaligen Hauptstadt des Landes, in einer Fabrik, die von diesem Kaiser begründet ward, der dem hier hergestellten Erzeugnis auch seinen oben genannten Namen gab. Da jedoch schon im Jahre 1127 die Sungs nach dem Süden weichen mußten, konnte diese Manufaktur keinen langen Bestand haben[318]). Dafür beschloß ein hoher Beamter, der Intendant des „kaiserlichen Nordparks", Schao Tscheng-tschang mit Namen, in der neuen, in der Provinz Tschêkiang gelegenen Hauptstadt des Reiches, Hang-tschou — nach der einen Angabe im Hause des Direktors des vorstädtischen Alters (Siu-neï-sse), nach einer anderen in einer am Fuße des Phönixhügels[319]), wo sich anscheinend gute Tonlager befanden[320]), neu erbauten Fabrik — die Herstellung des Porzellans fortzusetzen. Es ward nun auch Siu-neï-sse-, Neï- oder Schao-yao genannt.

Die Erzeugnisse dieser Fabrik[321]) scheinen denen der ersten fast gleich gewesen zu sein; wenigstens gibt keine chinesische Quelle irgendeinen wesentlichen Unterschied hinsichtlich der Masse oder der Güte an, was zu erklären scheint, daß Schao in Hangtschou gleiche Erden auffand und auch vielleicht Arbeiter der ersten Fabrik zu gewinnen gewußt hat[322]). Die Masse der ersten Fabrik wird als fein und fettig, die der zweiten als aus meist fein gereinigtem Ton bestehend bezeichnet. Sie war allem Anscheine nach immer weiß[323]). Doch besaßen die aus ihr hergestellten Gegenstände oben immer einen braunen Rand und unten einen „eisenfarbenen" Fuß, wohl weil die Masse, wieder (siehe S. 65) nicht frei von Metalloxyden war, an den freiliegenden Stellen oder, wo die Glasur dünner durch Abfließen auflag, sich schwärzlich oder bräunlich färbte. Tatsächlich zeigt auch ein bei Hiang abgebildetes Stück[324]) dieser Gattung, eine Tuschreibe, auf der Mitte der Oberseite, dort, wo sie zum Reiben der Tusche von Glasur frei ist, ebenfalls am Rand der Unterseite rotbraune Färbung.

Die Glasur dieses Erzeugnisses war hinsichtlich ihrer Farbe der des eben besprochenen Ju-yaos sehr ähnlich. Auch sie gehörte ersichtlich zu den in dieser Zeit so bevorzugten, durch Kupferoxyd hellblau gefärbten; doch soll sie nicht so glänzend, dafür aber äußerst durchsichtig ausgefallen sein[325]), wie dies auch wieder die feinen Eingravierungen der von Hiang wiedergegebenen Beispiele zu beweisen scheinen. Doch auch ihre Färbung fiel wieder wie beim Ju-yao, ja anscheinend noch weit mehr und, wie es scheint, ganz besonders am Anfange

der Fabrikation[326]), durch die launenhaften Einwirkungen des Feuers sehr verschieden aus. Es gab damals mondweiße (yüe pai), bleichblaue (fên ts'ing), die auch leicht ins Rötliche gespielt zu haben scheinen[327]), doch auch eine tiefgrüne (ta lü)[328]), in der Tschêng-ho-Periode jedoch anscheinend nur noch hellblaue Glasuren (ts'ing), in verschiedenen Spielarten. Doch werden gelegentlich auch bleichweiße (tan pai) sowie aschfarbene (hui sê) erwähnt[329]), die weniger geschätzt wurden. Die hellblaue Glasur aber galt für die schönste. Sie ist auch ersichtlich wieder diejenige gewesen, auf die man hier zunächst hinauswollte. Sie wird von Hiang bei den von ihm wiedergegebenen Stücken bald als himmelblau bezeichnet, bald, wie schon einmal beim Ju-yao, wieder mit den hellblauen Blüten der Vitex incisa verglichen, daneben jedoch einmal auch als violettblau, sowie „bläulich wie ein Ei" angegeben. Das Kuan-yao war demnach ein dem Ju-yao und allen ähnlichen, hellblau glasierten der Vergangenheit sehr verwandtes Erzeugnis, nur daß der hellblaue Ton seiner Glasur nicht immer so glückte, wie bei jenem, diese auch, wie die chinesischen Quellen selber angeben[330]), nicht so glänzend war und es ihm im übrigen hinsichtlich der stofflichen Güte und, wie Hiangs Abbildungen zu beweisen scheinen, in der Feinheit und Durchführung der Formen nachstand. Dafür aber war es, wie unten gezeigt werden wird, wieder recht dünnwandig. Die bestgelungenen Stücke wurden daher auch oft in der Mingzeit dem Ju-yao gleichgestellt. Es kann daher wohl gleichfalls nur Porzellan dargestellt haben.

Daneben stellten sich auf der Glasur, wie dies dann noch bei anderen Arbeiten dieser Zeit geschehen sollte (siehe S. 113 u. 117), auch vielfach Flecke ein, in Gelb, Braun oder Rot, die man leider als nicht zu berechnende Einwirkungen des Feuers angeblich nicht hat vermeiden können, in denen aber die stets stark naturalistisch empfindende Phantasie der Chinesen oft Schmetterlinge, Vögel, Fische, Leoparden, ja selbst Einhörner sah[331]). Sie können jedoch auch, weil sie anscheinend oft doch zu regelmäßig gestaltet sind, wie dies aus dieser Zeit erhaltene, ähnlich gezeichnete Stücke (s. S. 117) vermuten lassen, manchmal wohl auch künstlich hergestellt worden sein. Derartige mit Flecken versehene Stücke waren jedoch in späteren Zeiten nicht sehr beliebt. Daneben fiel diese Glasur auch häufig wieder haarrissig aus, wie dies von den von Hiang abgebildeten Stücken nicht weniger als acht zeigen. Doch wurden auch bei diesem Erzeugnisse die haarrißfreien Glasuren am höchsten geschätzt[332]), die auch wohl angestrebt wurden. Auch hier werden die Haarrisse wieder mit Krabbenfüßen verglichen, doch auch, wie dies später noch oft geschehen sollte, mit geborstenem Eis, zumal wenn sie, wie dies auch später bisweilen geschah, mit roter Erde eingerieben[333]), rot ausgefallen sein sollen, in einer Tönung, die nach der etwas wunderlichen Weise der Chinesen in solchen Fällen mit Aalblut verglichen ward. Doch werden daneben auch welche als „Pflaumenblüten" bezeichnet, die wohl mehr radial angeordnet waren. Diese sollen tuschfarben gewesen sein, wohl weil sie, wie dies später die Regel war, mit schwarzer Tusche eingerieben wurden. Und endlich war die Glasur bisweilen auch von ganz feinen und unregelmäßigen Haarrissen durchsetzt, was aber gar nicht geschätzt

wurde, wohingegen, wie Hiangs Abbildungen zu beweisen scheinen, die weitmaschigen, die geborstenem „Eis" glichen, in der Mingzeit noch die beliebtesten waren[334]).

Sonst wird von diesen Erzeugnissen noch gesagt, daß sie wieder recht dünnwandig, ja sogar wieder so dünn wie Papier gewesen wären, ein wohl an sich übertriebener Vergleich, der aber doch wohl auf eine ungewöhnliche Dünnwandigkeit schließen läßt. Auch waren sie vorzüglich geformt und durchgearbeitet und bei Bronzenachbildungen wieder, wie Hiangs Abbildungen zeigen, mit Reliefs und feinen Eingravierungen oder Mäandermusterungen, sowie auch anscheinend flach eingeschnittener Ornamentik verziert[335]). Auch bei ihnen waren, wie Hiangs Wiedergaben zu beweisen scheinen, die besten Stücke wieder älteren Bronzen, doch diesmal auch schon solchen der Sungzeit, nachgebildet, wofür vielleicht häufiger, wie dies für die bereits erwähnte Tuschreibe feststeht[336]), die Vorbilder aus dem kaiserlichen Palaste bereit gestellt wurden. Doch kamen auch rein naturalistische Gebilde vor. Es scheint überhaupt bei diesen Erzeugnissen, wie Hiang angibt, schon ein etwas weniger antiquarischer Geist bestimmend gewesen zu sein So erblickt man bei ihm einmal ein auf drei Füßen stehendes Opfergefäß mit großen, streng stilisierten Faultier-(Tao-t'ie)köpfen an den Ansätzen der Füße, zwei hochstehenden Griffen am Rand und feiner Mäandermusterung auf dem Grund, ein anderes Mal zwei von feinen Mänanderbändern umzogene, auf drei spitz auslaufenden Füßen stehende Opferbecher mit zwei am Rand aufrecht stehenden Griffen sowie zwei seitlichen Henkeln, die alle auch in der Po ku tu lu wiedergegeben sind. Weiter ein kleines, bauchiges Wassergefäß mit zwei an Ösen anscheinend frei hängenden, kleinen Ringen (Taf. 14 oben), das mit leicht erhabenen Gehängen und wieder fein eingravierten Mäanderbändern verziert ist, dessen Form im Schao-hing kien t'u lu, einem anderen aus dieser Zeit stammenden Sammelwerk alter Bronzen wiederkehrt, sowie ein flaches, auf drei kurzen Füßen ruhendes, schalenartiges Räuchergefäß mit zwei hochstehenden, bügelartigen Griffen, das auf eine Bronze der T'angzeit zurückgeht. Dagegen soll eine auf niedrigem Fuß ruhende, linsenförmige Schale mit zylindrischem Hals und gewundener Bandornamentik nach einer Lackarbeit gearbeitet worden sein, während ein der Buddhahandfrucht, d. h. der chinesischen Zitrone nachgebildetes, gefaltetes, tiefes Schälchen, sowie ein wie Felsgeschiebe gestalteter Pinselableger (Taf. 14 unten) schon ganz naturalistisch gehalten sind. Im übrigen hören wir dann noch[337]) von mit Buckeln versehenen Räuchergefäßen, von z. T. mit sinnvollen Inschriften versehenen Töpfen, von Vasen zur Aufnahme von Räuchergerät, von zierlich gestalteten Blumenvasen verschiedener Art, von viereckigen und runden Gefäßen (hu), Wassergefäßen in runder Form wie solchen nach Art buddhistischer Almosenschalen (Pâtra) oder in Form aufrecht stehender oder liegender Kürbisse, zweier Pfirsiche oder Lotosknospen, eines sich an eine Kuh lehnenden Hirtenknaben, von Gefäßen zum Pinselauswaschen, die, wie eine Altheablume gestaltet, den Rand „wie ein buddhistischer Gong" aufwiesen, oder wieder die Form eines Lotosblattes mit aufgekehrten Rändern oder eines Stücks Zuckerrohr zeigten. Auch wird sogar einmal von einer Schale be-

richtet, die in Form eines menschlichen Gesichts gebildet war, eine in der chinesischen Kunst sehr seltene Darstellung[338]). Und endlich gab es dann noch Siegel mit wundervoll und mannigfaltig durchgebildeten Griffen, sowie dazu gehörenden, vier-, acht- oder vielkantigen Dosen. Es sind dies fast alles schon Dinge einer feineren Kultur, die dann auch später immer in diesem Material wiederkehren sollten.

Neben diesen vorwiegend hellblau glasierten Erzeugnissen sollen dann aber in der zweiten Fabrik, der zu Hang-tschou, noch solche aus „schwarzer" Erde angefertigt worden sein[339]), die die Chinesen zu jenen rechneten, die sie als wu-ni-yao, d. h. aus schwarzer Erde bestehend, zu bezeichnen pflegten, über deren Glasur wir freilich nichts weiteres erfahren, als daß sie keine Haarrisse besaß. Doch scheinen sie gleichfalls bläulich glasiert gewesen zu sein, da sie mit den gleich zu erwähnenden (siehe unten) von Yü-hang sowie auch dem später zu besprechenden (siehe unten) Tung-yao zusammengestellt wurden[340]). Sie sollen aber der eigentlichen Gattung des Kuan-yao sehr nachgestanden haben. Es gab demnach hier damals einen doppelten Betrieb, wie ein solcher in dieser Zeit auch in anderen Fabriken vorkam.

Doch auch dies Erzeugnis fand wegen seiner allgemeinen Wertschätzung wieder vielfache Nachbildung. Zunächst bereits wieder in der Sungzeit und damals in ungewöhnlichem Maße und auch zu Hang-tschou selber, wo sich die zweite Fabrik befand. Es geschah dies zunächst in einer Fabrik, die unterhalb des „Altars der Vorstadt" angelegt ward[341]). Die hier hergestellten Arbeiten wurden gleichfalls Kuan-yao genannt. Sie ahmten auch dessen Formen nach, standen jedoch weit unter ihm. Dann in dem eben wieder in der Provinz Tschekiang gelegenen Yü-hang, dessen Erzeugnisse jedoch das echte Kuan-yao durchaus nicht, weder im Glanz, noch in der Art seiner Haarrisse irgendwie erreichten[342]). Dann zu Tschên-liu und anderen Plätzen in der Nähe von Kai-fêng fu in der Provinz Honan, deren Erzeugnisse, da der eben genannte Ort die östliche Hauptstadt der Sungs vor ihrer Flucht nach dem Süden darstellte, als Tung-yao[343]), d. h. östliches Porzellan, zusammengefaßt wurden. Die hier angefertigten Arbeiten erreichten jedoch ihr Vorbild in keiner Weise. Sie sollen wieder aus einer schwarzen Masse bestanden haben, die bald als fein, bald als grob bezeichnet wird und sich im Feuer wieder an den freiliegenden Stellen rot gefärbt haben soll, so daß die in ihr hergestellten Arbeiten wieder, gleich dem Kuan-yao, oft (siehe S. 83) den oberen braunen Rand sowie den „Eisenfuß" zeigten. Sie waren auch im Gegensatz zu jenem dick und schwer. Die Glasur zeigte in mehreren Spielarten ein bleiches Blau oder Blaugrün (ts'ing), das, da es gelegentlich auch mit dem des Königsfischers verglichen ward[344]), wohl mehr grünlichblauen Spielarten des Kuan-yaos geglichen haben wird. Sie war im übrigen ziemlich glanzlos. Trotzdem wird dies Erzeugnis merkwürdigerweise beständig in den Quellen mit jenem, dem noch zu besprechenden (S. 113) Ko-yao zusammengestellt, doch niemals zu seinem Vorteil. Dennoch findet sich auch von ihm ein mehrfach eingezogenes, topfartiges, mit in einzelnen Feldern eingravierten, stilisierten Blumen verziertes Gefäß bei Hiang abge-

bildet. Auch ist es später wieder unter dem Kaiser Yung-Tschêng in King-tê tschên nachgeahmt worden, und zwar sowohl in den bleicheren als auch den tieferen Spielarten, dann auch anderswo, meist von den Töpfern, die auch das Kuan-yao nachzubilden pflegten[345]). Diese Nachbildungen besaßen jedoch, weil aus der sonst verwandten Porzellanmasse hergestellt, weder den braunen Rand noch den Eisenfuß. Und dann darf man nicht vergessen, daß die in der Zeit der südlichen Sungdynastie nach Yü-yao verlegte Fabrikation des Porzellans mit der „verbotenen Farbe", des Pi sê-yaos, dem Kuan-yao sehr ähnliche Produkte hervorbrachte[346]), so daß sie später oft mit ihm verwechselt wurden. Und endlich gab es dann noch Nachahmungen und anscheinend auch schon sehr frühe[347]) in King-tê tschên (s. S. 111).

In der Mingzeit gab es hier einen ganz besonders geschickten Töpfer, namens Hu-Kung, der auch den merkwürdigen Namen Hu-yin-tao-jen, d. h. „der in der Verborgenheit lebende Taoist Hu" führte[348]), der unter anderem auch das hellblau glasierte Kuan-yao nachzuahmen wußte und zwar ganz ohne Haarrisse, der anscheinend immer am Boden seinen Namen eingravierte. Daneben gab es noch einen zweiten äußerst geschickten Töpfer Ngou mit Namen, der in Yi-hing in der Provinz Kiangsu lebte und gleichfalls neben anderem auch dieses Erzeugnis nachbildete, dabei sehr gut die Farbe seiner Glasur traf[349]). Seine Nachbildungen werden wohl auch, da er in Steinzeug arbeitete, wieder den „eisenfarbenen" Fuß und gleichartige Ränder wie das echte Kuan-yao gezeigt haben. Im 18. Jahrhundert handelte es sich dann wieder um die Nachbildungen der Zeit des Kaisers Yung-Tschêng in King-tê tschên sowie der folgenden. Sie wurden hier in mehreren Fabriken von Töpfern, die haarrissige Porzellane herzustellen pflegten, angefertigt, am besten jedoch von denen der kaiserlichen Manufaktur[350]).

Auch von diesem Erzeugnis sind ganz echte Stücke bisher kaum nachgewiesen worden. Es war, weil sehr dünnwandig, sehr zerbrechlich und scheint ja auch nur kurze Zeit hergestellt worden zu sein. So war es gleichfalls im 16. Jahrhundert schon selten, jedoch nach der Zahl der von Hiang abgebildeten Stücke zu schließen, noch nicht in dem Maße, wie das Ju-yao. Kaiser Jung-Tschêng konnte noch drei Stücke davon nach King-tê tschên senden und zwar ein mondweißes (yue pai), ein bleich, blau oder grünes (fên ts'ing) und ein dunkelgrünes (ta lü) und auch der Verfasser der 1774 herausgegebenen T'ao-schuo vermochte noch mehrere Stücke, anscheinend doch auf Grund persönlicher Kenntnis, zu beschreiben. Dennoch werden jetzt zahlreiche erst in den letzten Jahren zu uns gelangte Stücke, die sich von allen übrigen verwandten dieser Zeit ziemlich deutlich absetzen, mit diesem Erzeugnis in Verbindung gebracht. Es handelt sich hier um leicht ausgebauchte Teeschalen[351]), sowie um solche mit steilen Wandungen, ferner um flache Schalen mit ausgebogenem Rand, die durch Abfließen der Glasur wegen der Metallbeimengungen der Masse oben einen hellbraunen Rand, unten einen rostig braun gebrannten Fuß zeigen, die durchaus denen des alten Kuan-yao zu entsprechen scheinen. Ihre Glasur ist weich und eben, mehr oder weniger opaleszierend und endigt unmittelbar am Fuß, wodurch

sich diese Stücke merklich von ähnlichen, anscheinend aus dieser Zeit erhaltenen Stücken (siehe S. 135 u. 136) unterscheiden. Sie zeigt bald bräunliche, bald tiefgrüne oder taubengraue, sonst hellblaue oder bleich violett-blaue Tönungen, die in den beiden letzteren Fällen noch durch karmoisinrote oder violette in Grün und Braun abschattierte Flecke belebt sind. Auch ist sie bisweilen leicht haarrissig ausgefallen. Und dann ist charakteristisch, daß sie sich bei den Schalen auch meist als Fleck auf dem Boden aufgetragen findet, wie dies ähnlich auch bei anderen Erzeugnissen dieser Zeit der Fall ist (siehe S. 134). Alle diese Stücke sind bedeutend feiner gearbeitet, als alle verwandten der Sungzeit und heben sich schon dadurch von diesen deutlich ab. Mit dem echten Kuan-yao dürften sie aber wohl nichts zu tun haben. Dagegen spricht schon ihre Glasur, die ja bei diesem als besonders durchsichtig gerühmt wird (siehe S. 83). Vielmehr stellen sie wohl bessere Arbeiten in Anlehnung an das später (siehe S. 128) zu besprechende Kün-yao vor, mit dessen Glasur die ihrige wohl am meisten zusammengeht. Was aber sonst heute, mit hellblauen, mehr oder weniger haarrissigen Glasuren versehen, als Kuan-yao angesprochen wird, kann nur, wie allein schon die feinere Arbeit und oft auch elegantere Form beweisen dürften, zu jenen späteren Nachbildungen gezählt werden, die von der Zeit des Kaisers Jung-Tschêng an in King-tê tschên hergestellt worden sind, wobei freilich alles, was nicht mit einer klaren, durchsichtigen Glasur versehen ist, von vornherein auszuscheiden sein dürfte.

3. DAS TING-YAO.

Nach dem Ju- und Kuan-yao gehörte zu den besten und später mit am meisten geschätzten Erzeugnissen der Sungzeit das Ting-yao, das zu Ting-tschou, dem heutigen Tschêng-ting fu, in der nordöstlichsten Provinz Chinas Tschili hergestellt wurde. Es geschah dies charakteristischerweise in einer derjenigen Provinzen, in der schon für die T'angzeit mit die meisten Fabrikationsstätten angegeben werden (s. S. 44), unter denen sich auch bereits eine am gleichen Orte befand[352]), die schon „weiße Waren" geliefert haben soll, die vielleicht auch schon Porzellan dargestellt haben können. Jetzt erscheint dieser Ort für uns als der erste, an dem für den Hof gearbeitet wurde[353]), bis die hier hergestellten Erzeugnisse so fehlerhaft ausfielen, daß, wie schon angegeben, auf Befehl des Kaisers die bereits (S. 79) erwähnte Fabrik zu Jutschou in der Provinz Honan gegründet ward, die dann das so berühmte Ju-yao, als das beste Erzeugnis dieser ganzen Zeit herstellte. Doch kann dieser Niedergang der Fabrik wohl nur vorübergehend gewesen sein, da die Fabrikation sich hier später wieder so bedeutend besserte, daß in den Perioden Tschêng-ho und Süan-ho (1111—1125) die besten Arbeiten des Ting-yao angefertigt sein sollen, freilich nur für sehr kurze Zeit, da ja schon zwei Jahre darauf die Sungs nach dem Süden weichen mußten. Doch ward auch diese Fabrikation wieder verlegt und zwar anscheinend in die Nähe des so reichlich mit schönen Kaolinlagern versehenen Tsch'ang-nan tschên[354]), das nun bald dauernd den

Namen King-tê tschên erhielt, an welchem Platze damals die bisherige Porzellanfabrikation im reichsten Maße fortgesetzt ward (s. S. 109). Danach unterschied man ein nördliches und ein südliches Ting-yao (Nan-ting), die beide fast gleich gewesen zu sein scheinen. Doch wurde ersteres bisweilen höher geschätzt[355]). Die Porzellanfabrikation muß dann aber später in Tingtschou wieder aufgelebt sein; denn am Ende des 17. Jahrhunderts hören wir, daß damals hier Porzellane von bisweilen gelblicher Färbung hergestellt wurden[356]).

Auch das Ting-yao umfaßte mehrere Gattungen, die freilich nicht alle Porzellan dargestellt haben[357]). Die wichtigste und schönste, die ihm auch seinen großen Ruf eingebracht hat, hieß pai- und fen-ting, d. h. weißes und mehlfarbenes Ting[358]). Die zu ihr gehörenden Erzeugnisse bestanden aus feiner, weißer, fettiger Erde, die auch im Brande weiß, bisweilen jedoch, wie die Bezeichnung fen-ting beweisen dürfte und dies ja auch hier später sowie auch bei anderen Porzellanen Chinas geschehen sollte (s. S. 281), auch leicht gelblich oder rahmfarben ausfiel, wohl durch natürliche metallische Beimengungen der unvollständig gereinigten Masse, die ihr im oxydierenden Feuer des Brennofens eine leichte Färbung gaben[359]). Ihre Glasur wird als sehr durchsichtig und sehr glänzend geschildert und bald mit gefrorenem Hammelfett, bald auch mit hammelfettartigem Jade[360]) verglichen, womit wohl ihr besonderer Glanz in Verbindung mit einer gewissen Weichheit charakterisiert werden sollte. Doch fiel auch sie oft nicht ganz fehlerfrei aus. Es stellten sich vor allem oft sogenannte „Tränen" oder „Tränentropfen" ein, die, wie man von später mit diesen Erzeugnissen in Verbindung gebrachten Stücken zu schließen wohl berechtigt ist, leichte, sie etwas dunkler färbende Verdickungen der Glasur gewesen sein dürften, die jedoch später den Sammlern als Kennzeichen der Echtheit sehr willkommen waren. Sie hatten sich ja auch schon an mehreren der in Samarra aufgefundenen, der T'angzeit zugeschriebenen Scherben feststellen lassen (s. S. 64). Daneben zeigte die Glasur dann aber noch sogenannte „Grannen (mang), die vielleicht Sprünge darstellten, dann anscheinend noch Lücken oder Striche, die wohl die Masse durch fehlerhaften Auftrag der Glasur[361]) bloßlegten, sowie auch anscheinend Stellen, wo man dieselben hatte ausbessern müssen. Diese Mängel stammten vielleicht vor allem aus jener Zeit, da die hier hergestellten Erzeugnisse, wie oben angegeben, zu mangelhaft ausfielen, um noch für den Kaiser verwandt werden zu können und beweisen zugleich wohl, wie schwer damals noch immer den Chinesen die Beherrschung der Porzellantechnik fiel.

Auch dieses Erzeugnis ist sicherlich wieder nichts anderes als ein richtiges Porzellan gewesen. Dafür spricht schon seine allgemeine Einschätzung, dann der erwähnte Vergleich seiner Glasur mit Jade, seine sonst ganz unangebrachte häufige Zusammenstellung mit späteren, unverkennbaren Porzellanen[362]), seine gleich zu erwähnende große Dünnwandigkeit, sowie auch der Glanz seiner Glasur. Auch besaß die Provinz Tschili ja (s. S. 39) sehr gute und auch schon früh benutzte Kaolinlager. Und endlich findet sich auch bei Hiang ein Stück Ting-yao (s. S. 91) von so großer Feinheit und Kompliziertheit wiedergegeben, wie es

wohl schwerlich in irgendeinem anderen keramischen Material, ja kaum in jenem ausführbar erscheint. Die schönste und eigentliche Hauptgattung des Ting-yao stellte demnach das beste weißfarbene Erzeugnis der Sungzeit dar, das freilich bisweilen leicht gelblich ausfiel, was freilich damals nie als besonderer Vorzug gerühmt ward, später jedoch als das eigentlich Wesentliche dieser ganzen Gattung erschienen zu sein scheint (s. S. 96).

Diesem besseren Erzeugnis stand dann zunächst ein viel weniger feines gegenüber, das sogenannte „irdene" Ting (t'u-ting), das aus grober, leicht gelblicher Masse bestand, anscheinend meist haarrissig und fleckig[363]) ausfiel und sicherlich kein Porzellan mehr darstellte. Es ward auch in späteren Zeiten gar nicht geschätzt, weshalb darüber auch nichts weiteres berichtet wird. Seine gelbliche Farbe aber dürfte sicherlich noch weiter dazu beigetragen haben, daß spätere Zeiten im Ting-yao ein wesentlich gelbliches oder rahmfarbenes Erzeugnis gesehen haben.

Die Arbeiten im weißen oder auch rahmfarbenen Ting-yao werden wieder als sehr dünnwandig, daneben als sehr zierlich geschildert. Sie waren entweder ganz glatt oder plastisch verziert. Im letzteren Falle war die Ornamentik, wie dies ja schon in der T'angzeit geschah (s. S. 66), entweder vertieft in die Masse eingegraben (hua hua) oder stand eingepreßt erhaben auf der Oberfläche, Stücke der erstgenannten Art wurden später, wohl wegen des größeren Schwunges des mit freier Hand ausgeführten Schnittes höher bewertet. Daneben aber werden nun auch zum allerersten Male Stücke mit Bemalungen (siu hua) erwähnt, über die jedoch leider nichts Weiteres angegeben wird, als daß sie den übrigen nachstanden[364]). Doch darf man vielleicht auf Grund gleichfalls bemalter Stücke dieser Zeit (s. S. 104) schließen, daß sie noch immer nur in „trockenem", d. h. noch ohne Schmelz, ganz ohne Glasfluß aufgetragenem Braun ausgeführt gewesen sein können. Die eingegrabenen Verzierungen dürften dagegen wieder, wie schon in der T'angzeit und wie dies auch spätere Nachahmungen vermuten lassen (s. S. 97), mit meist flachem, schrägem Schnitt ausgeführt worden sein, in der ersten Zeit jedoch, als die Fabrik sich noch in Tingtschou befand, da sie so fein wie Bambusfasern ausgefallen sein sollen[365]), oft nur in ganz dünner Linienzeichnung. Sie sollen dann Päonien, Lilien und fliegende Phönixe dargestellt haben, denen gegenüber sonst noch als Motive Knoblauch und Binsen genannt werden. Die besten Stücke scheinen auch hier wieder, wie Hiangs Werk zeigt, alten Bronzen nachgebildet zu sein. So erblickt man bei ihm einmal wieder ein vierkantiges, dem Po ko t'u lu nachgeformtes Opfergefäß, das auf vier hohen, gebogenen, in Form von im Tschoustil gestalteten Füßen stehend, an den Seiten in erhabener Arbeit mit ähnlich stilisierten, in zwei Reihen angeordneten, erhabenen Drachen verziert ist. Ein anderes Mal eine im selben Werk vorkommende Weinkanne in Form eines auf vier Füßen stehenden, den Rüssel hebenden Elefanten mit einem an einem Scharnier am darüber befindlichen Henkel laufenden Deckel, sowie eine einer T'angbronze nachgebildete Opferschale von bauchiger Form, die oben am Rande von einem äußerst feinen eingravierten, von zwei erhabenen Faultier-

köpfen unterbrochenen, schmalen Mäanderband umzogen ist. Doch kommen daneben auch hier wieder naturalistische Gebilde vor, so ein in Form eines Weidenkorbes gestalteter Becher, vor allem aber ein Leuchter oder Kerzenhalter, der aus einem auf stilisierten Wolken stehenden, senkrecht emporsteigenden, in einen Phönixkopf endigenden, dünnen Stab besteht, von dem oben an einer feingliedrigen Kette ein als Lotosblatt geformter Rauchfänger herabhängt, von dem nach unten zu ein in verschiedenen Abständen drei mehr oder weniger große, zur Aufnahme der Lichter bestimmte Lotosblumen tragender Zweig abgeht (Taf. 15 oben rechts). Es ist dies das komplizierteste und feingliedrigste Stück, das wir aus der Sungzeit kennen, das einst ein wahres Wunderwerk der Technik gewesen sein muß, wie es keine andere Zeit des chinesischen Porzellans je wieder versucht haben dürfte. Leuchter für drei Lichter scheinen damals überhaupt häufiger im Ting-yao hergestellt worden zu sein[366]). Daneben erwähnen die Quellen bei diesem Erzeugnis wieder ganz ähnliche Gegenstände[367]), wie schon beim Kuan-yao, Schalen, Vasen für Opfergerät und naturalistisch gebildete „von eleganter Form" zum Einsetzen von Blumen, ferner Pinselhalter in Gestalt von auf Blumen ruhenden Kindern, Gefäße zum Auswaschen von Pinseln von viereckiger, runder oder gefalteter Form oder wie Kröten, Kürbisse mit umgelegten Ranken, Auberginefrüchte oder Kamele gestaltet, die zugleich mit Pinselablegern versehen waren; weitere in Gestalt von dreireifigen Fässern, Gürtelringen, „Weidenkörben", wie Hiang eins abgebildet, Pflaumenblüten und vasenähnliche oder runde, auf drei Füßen stehende Wassertropfer mit enger Öffnung und geformten Verzierungen, gleichfalls mit solchen versehene, viereckige Dosen für Siegelfarbe, die freilich, weil anscheinend später selten, nicht oft hergestellt zu sein scheinen. Endlich alten mit „Warzen" versehenen Bronzen nachgebildete, „künstlerisch gezeichnete" Räuchergefäße, die z. T. wieder wie Fässer gestaltet, z. T. nicht größer als Teeschalen waren, und Becher in Form von Magnolienblüten, Schlafstützen bis zu einem Fuß Länge, ferner große Töpfe in Form von Knoblauchzwiebeln oder Rohrkolben. Auch ist einmal von einer Vase mit vier Griffen die Rede mit der schräg über dieselbe geschriebenen Aufschrift jen-ho kuan, d. h. Halle der edlen Harmonie[368]). Recht mannigfache Gegenstände wurden demnach damals auch schon im Ting-yao hergestellt und auch in recht mannigfaltiger Form, wobei gleichfalls wie beim Kuan-yao das naturalistische Empfinden dieser Zeit wieder stark zum Durchbruch gekommen zu sein scheint.

Neben diesen bisher erwähnten Erzeugnissen gab es jedoch hier noch solche mit ausgesprochen farbigen Glasuren. Erwähnt werden zunächst braun (tse ting) und schwarzbraun (tse-heï ting) glasierte, deren Farbe jedoch wohl, wie aus den Wiedergaben und Angaben bei Hiang hervorzugehen scheint, eine mehr violette Glasur besaßen, dann schwarze (heï ting), aber auch rote[369]) (hung ting), sowie mit jener sogenannten „Hasenfellglasur"[370]) versehene, die schon in der T'angzeit angefertigt zu sein scheint (s. S. 58), in dieser Periode jedoch vor allem noch an einer anderen Stelle als für diese typische Erzeugnisse hergestellt worden sind (s. S. 141). Sie dürften mehr oder wenigei wieder

alle, da die rotglasierten einmal mit geschnittenem rotem Jade[371]), auch sonst mehrfach mit Arbeiten von King-tê tschên verglichen werden, Porzellan dargestellt haben. Unter ihnen scheinen die rotglasierten später recht geschätzt gewesen zu sein, während das Urteil über die violetten und schwarzen schwankte. Sie waren aber allem Anschein nach ziemlich selten. Von den rotglasierten und den mit der Hasenfellglasur versehenen hat Hiang daher auch kein einziges Stück gebracht. Von den schwarzglasierten behauptet er neben über hundert weißen Ting-yaos nur ein einziges Exemplar gesehen zu haben, das er auch abbildet[372]), eine im Po ko t'u lu wiederkehrende Flasche mit längerem schlanken, unten von zwei schmalen Wulsten umfaßtem Hals, der, sich völlig umbiegend, in einen herabhängenden Entenkopf endigt, bei der jedoch nur der Hals von schwarzer Glasur überzogen ist, die nach unten zu, wie dies nach Hiangs Angaben auch beim Gefieder des nachgebildeten Vogels der Fall zu sein pflegte, allmählich in das übrige Weiß des Gefäßes übergeht. Auch dieses Stück kann wohl nur, da Hiang nur wirklich edle Stücke abgebildet hat, aus Porzellan bestanden haben. Am häufigsten dagegen scheinen die braunen oder schwarzbraunen, d. h. violetten Stücke gewesen zu sein, von denen Hiang zehn gesehen und fünf wiedergegeben hat, die er alle besonders lobt. Sie zeigen wieder, fast alle Opfergefäße darstellend, die Formen alter Bronzen und wirken darum, wie immer in solchen Fällen, etwas schwerfällig, mit alleiniger Ausnahme einer kleinen, einer Bronze der Hanzeit nachgeformten, zum Auswaschen von Pinseln bestimmten Schale, die, auf schlankem Fuß stehend, vielfach gefaltet und gerippt und oben von einem Band mit S-förmig aufgerollten „Seidenraupenornamenten" umzogen ist. Besonders erwähnenswert ist unter ihnen eine Vase für Wünschelruten von länglich quadratischer, sich etwas nach oben zu erweiternder Form, die an den Kanten mit zahnleistenartigen Gebilden abgefaßt ist, deren Form dann ähnlich auch viel später in der chinesischen Keramik wieder auftauchen sollte (s. Taf. 145 links). Die Glasur aller dieser Stücke wird als durchsichtig bezeichnet, ihr Glanz und warmer Ton gerühmt, ihre Farbe mit der reifer Trauben oder der der Eierpflanzen(aubergine)frucht verglichen. Auch diese Stücke können alle aus ähnlichem Grunde wie bisher, wohl nur Porzellan dargestellt haben[373]). Erwähnt wird noch, daß die farbigen Glasuren mit der Bürste aufgetragen wurden, wobei oft schmale Streifen entstanden, die aber nicht breiter als Bambusfasern waren.

Wohl kein Erzeugnis der Sungzeit hat so viel Anregung zur Nachbildung oder Herstellung verwandter Erzeugnisse gegeben, wie dies so gefeierte Produkt des Ting-yao, wohl eben, weil es das beste weiße Porzellan dieser Zeit darstellte. Hierbei hat man sich teils wohl besonders an den Stil jenes Erzeugnisses gehalten, teils aber auch, besonders später, als weißes Porzellan schon nichts Besonderes mehr darstellte, an den bisweilen gelblichen Ton desselben, der im Laufe der Zeit immer mehr zum eigentlich Charakteristischen desselben geworden zu sein scheint und auch von besonderem Reize war. Schon in der Sungzeit hören wir von nicht weniger als von zehn Fabrikationsstätten, die Erzeugnisse herstellten, die mit den beiden Hauptgattungen des Ting-yao, dem pai- oder fen-ting und dem t'u-ting in Verbindung standen, von denen

einige dem ersteren auch recht nahe gekommen, andere jedoch weit hinter ihm zurückgestanden haben sollen. Es geschah dies zunächst, wohl in der Zeit, da die Dynastie nach dem Süden geflohen war, in dem wahrscheinlich in der Provinz Tschêkiang gelegenen Bezirk Siang-schan[374]). Auch hier gab es wieder zwei Gattungen, die eine aus feinem, weißem, die andere aus gröberem, gelblichem Ton, von denen die erstere als glatt und glänzend, die andere dagegen als roh gearbeitet geschildert wird. Auch zeigte die Glasur bisweilen wieder Haarrisse in Form von Krabbenfüßen. Doch hat das Urteil auch über die bessere Gattung später sehr geschwankt: das eine Mal wird sie gelobt, ja hinsichtlich der Farbe dem Ting-yao fast gleichgestellt, das andere Mal heißt es, daß es sich nicht lohne, dafür viel Geld auszugeben. Dann wurde dies Porzellan weiter in der Provinz Kiangnan an nicht weniger als drei Fabrikationsstätten hergestellt, so zu Su tschou[375]), deren Erzeugnisse, zwar in der Farbe dem Ting-yao gleichend, im übrigen ihm doch sehr nachstanden. Diese wurden, als das nördliche Ting-yao nach der Vertreibung der Sungs nach dem Süden seltener wurde, viel für dieses gekauft. Hier muß auch eine recht umfangreiche Fabrikation bestanden haben; denn schon damals wurde ein „ungeheuerer" Handel mit den hier hergestellten Erzeugnissen getrieben. Auch die Erzeugnisse von Ssetschou[376]), obwohl nicht besser als die soeben genannten und darum ganz ohne besonderen Ruf, wurden gleichfalls viel statt des echten Ting-yao gekauft. Endlich gab es eine Manufaktur in einem Dorfe, das schon nach der hier verarbeiteten Erde „Dorf der weißen Erde" Pai-t'u tschên hieß und im Kreis Siao-hien lag, weshalb die hier hergestellten Erzeugnisse als Siao-yao bezeichnet wurden[377]). Auch an diesem Orte war die Fabrikation wieder sehr umfangreich: es gab hier nicht weniger als dreißig Öfen und Hunderte von Arbeitern, die fast alle einer und derselben Familie angehörten und unter einem Generaldirektor standen. Hier wurden jedoch ausgezeichnete Arbeiten angefertigt, aus weißer Erde, die äußerst dünn, weißglänzend, schön in den Formen und gut gearbeitet waren. Man möchte darum auch bei diesen Arbeiten wieder auf Porzellan schließen.

An drei Orten wurden dann ähnliche Erzeugnisse damals auch in der Provinz Schansi hergestellt. Zunächst in den südlich gelegenen P'ing-yang fu und Hotschou[378]), wo schon in der T'angzeit keramisch gearbeitet worden war (s. S. 45), anscheinend in ähnlicher Weise wie jetzt. Ferner im westlichen Teile zu Pingting tschou, dessen Erzeugnisse, später „Westliche" (Si-yao) genannt und als dick und fest bezeichnet, aus Ton von dunkler Farbe bestanden, weshalb die Glasur leicht grau ausgefallen sein soll[379]). Sie scheinen deutlich zu beweisen, wie damals bereits fast die gesamte chinesische Keramik schon unter dem Einfluß des weißen Porzellans stand, da jenes hier ersichtlich mit farbig dazu gar nicht geeignetem Tone nachgeahmt wurde. Dann ist in dieser Zeit in der benachbarten Provinz Schensi noch Huang-pu tschên in Yao tschou in der Präfektur Si-gan fu zu nennen, wo anfangs jedoch, wie erwähnt (s. S. 82), nur hellblaue Erzeugnisse hergestellt wurden, später auch weiße, Yao tschou-yao genannt, die für beachtenswert, doch nicht für sehr anmutig galten, auch, weil nicht sehr fest, leicht zerbrechlich waren[380]), weiter Ts'e-tschou in der Provinz

Honan, das später besprochen werden wird (s. S. 102). Zu Yung-ho tschên in dem heutigen Lü-ling hien genannten, in der Präfektur Ki-an fu, dem alten Kitschou der Provinz Kiangsi gab es weitere fünf Töpfereien[381]), die sowohl die weiße wie auch violette Gattung imitierten und in dieser Weise u. a. Blumenvasen herstellten. Daneben wurden hier kleinere Stücke angefertigt, die bemalt waren und zwar entweder in Blau oder Grün (ts'ing)[382]), worüber wir jedoch nichts Näheres erfahren, so daß wir nicht wissen, ob es sich hier wieder nur um mehr erdige, „trockene", d. h. ohne Zusatz von Schmelz oder Glasfluß aufgetragene Farben gehandelt hat, wie solche in dieser Zeit tatsächlich vorkommen (s. S. 104) oder schon um mit Schmelz oder Glasfluß aufgetragene, in schwächerem Feuer gebrannte, die später in der chinesischen Keramik eine so große Rolle spielen sollten oder gar bereits um jene bedeutend schwieriger herzustellende, im Scharffeuer mit dem Porzellan zugleich zu brennende kobaltblaue Unterglasurmalerei. Doch ist letzteres durchaus nicht wahrscheinlich, da die Anwendung von Schmelzfarbenmalerei für diese Zeit noch in keiner Weise feststeht und auch nicht sehr wahrscheinlich erscheint, in Anbetracht dessen, daß, wie sich (S. 151) zeigen wird, für die folgende Zeit, die der Mongolenherrschaft (1280—1367), sich eine ganz andere Möglichkeit darbot, zu ihrer Anwendung zu gelangen und die der Unterglasurmalerei sich doch viel zu schwierig darstellt, als daß man sie schon dieser, die auf diesem Gebiet allem Anschein nur recht wenig geleistet hat, zutrauen dürfte. Und endlich gab es hier auch Erzeugnisse aus gröberer, aber fester Masse, in die man eine besondere Porzellanerde, Hua-schi[383]) genannt, mischte, die eine bald hirsefarbene (mi sê)[384]), bald bleichgrüne oder blaue (ts'ing) Glasur mit linienartigen Haarrissen[385], wieder nach Art von geborstenem Eis zeigten, die wieder mit Tusche oder roter Erde, d. h. wohl Ocker, eingerieben wurden, so daß sie eine schwarze oder rote Farbe annahmen. Und auch diesen fügte man bisweilen wieder blaue oder grüne Malerei hinzu. Die besten Erzeugnisse jedoch wurden hier durch eine gewisse Familien Schu hergestellt. Genannt werden Schu-Kung und Schu-Wêng, sowie dessen Tochter Schu-kiao, „die schöne Schu", die ihren Vater noch übertroffen haben soll. Schu-Kung soll Kuriositäten gemacht haben, seine Tochter jedoch Krüge und Räuchergefäße, die dem Ko-yao (s. S. 113) gleich bewertet wurden, sowie große Blumenvasen und kleinere, die mit Blumen geschmückt waren. Wenigstens ein Teil von ihnen besaß eine schwach blaue oder grüne Glasur[386]).

Diese Fabrikation zu Kitschou soll dann aber ein höchst seltsames Ende gefunden haben durch ein ganz mysteriöses Ereignis; denn als in den letzten Jahren dieser Periode ein Staatsminister mit Namen Wên durch Yung-ho kam, soll sich alles Porzellan im Brennofen in Jade verwandelt haben, was solchen Eindruck auf die Arbeiter gemacht hätte, daß sie schleunigst den Ort verließen und sich nach King-tê tschên begaben, wodurch sich der dortige Betrieb bedeutend vergößert hätte[387]). Auch scheint dann hier gleichfalls das gelbliche Ting (fen-ting) nachgebildet zu sein[388]).

Sehr groß muß demnach in der Tat die Zahl der damals hergestellten, dem

Ting-yao mehr oder weniger ähnlichen Erzeugnisse gewesen sein, so daß es kein Wunder ist, daß damals solche schon exportiert wurden, so nach dem westlichen Asien[389]), und es auch bereits außerhalb Chinas, so in dem der Provinz Tschili so nahe liegenden Korea, wohl ebenfalls auf Grund eingeführter Stücke, seine Nachbildung fand[390]). Über die hier hergestellten Nachahmungen erfahren wir freilich nicht allzu viel. Berichtet wird nur, daß sie dem pai-ting sowie den Erzeugnissen von King-tê tschên geglichen haben sollen, mithin kaum gelblich ausgefallen sein können, in Mache und Stil sich ganz an das Ting-yao gehalten hätten und auch, wie dieses, sehr schön verziert gewesen wären. In dieser Weise sollen hier tiefere und flache Schalen, Teeschalen, Weinbecher, Blumenvasen hergestellt worden sein[391]). Von Nachbildungen der übrigen Gattungen des Ting-yao, der farbig glasierten, hört man dagegen in dieser Zeit so gut wie nichts, mit alleiniger Ausnahme des purpurfarbenen, das damals, wie erwähnt, in Yung-ho tschên bei Kitschou (s. S. 94) nachgebildet wurde.

Für die Mongolenzeit ist dann neben solchen Orten, die rein weiße Waren herstellten (s. S. 147), besonders der Kreis Nang-fêng hien in der Provinz Kiangsi, der heute zu Kien-tschang fu gehört, zu erwähnen, von dessen zwar aus feinem Ton bestehenden, jedoch etwas dickwandig ausgefallenen Erzeugnissen manche an die gelbliche Färbung des „irdenen" Ting (t'u-ting) erinnert haben sollen. Doch war eine große Anzahl von ihnen schon mit blauen oder grünen Blumen bemalt[392]). Dann weiter für den Beginn dieser Zeit in derselben Provinz Lin-tsch'uan[393]), das gleichfalls feinen Ton verwandte, doch wieder dünnere Erzeugnisse herzustellen wußte, die jedoch gleichfalls gelblich ausgefallen sein sollen, von denen viele ebenfalls bemalt waren, doch nur mit groben Blumen; endlich in der mittleren Provinz Kiangnan Süantschou[394]), dessen Erzeugnisse sehr dünnwandig ausfielen. Vor allem aber gab es zu Hotschou, wo schon, wie (S. 45) erwähnt, in der T'ang- und dann auch in der Sungzeit recht feine weiße Erzeugnisse hergestellt worden waren, einen ganz besonders geschickten Künstler, P'êng Küan-pao mit Namen, der, von Haus aus eigentlich Goldarbeiter, damals auf die getreueste Nachbildung der besten Gattung des Ting-yao, der weißen (Pai-ting) ausging, was ihm so vortrefflich gelungen sein soll, daß seine Arbeiten, vielfach als neues Ting-yao (Sin-ting k'i) bezeichnet, selbst für gute Kenner oft vom echten Ting-yao nicht zu unterscheiden gewesen seien und darum von den Händlern auch allgemein für solches verkauft worden wären[395]). Sie wurden auch nach dem Orte, an dem dieser Künstler arbeitete, Ho-yao oder nach seinem eigenen Namen P'êng-yao genannt. Seine Arbeiten bestanden aus feinem, weißem, fettigem Ton, waren dünnwandig und fielen oft rein weiß aus, in welchem Falle sie ganz besonders geschätzt wurden; nur sollen sie sehr zerbrechlich gewesen sein, was ihren Wert stark herabdrückte[396]), und wodurch sie auch bald selten wurden. Er scheint jedoch nur eine ganz besondere Art von Gegenständen des Ting-yao (Tsche-yao) nachgebildet zu haben, die stets in der Mitte eingezogen waren.

Am Ende der Mingzeit, in der Zeit der Kaiser Lung-K'ing (1567—1572) und Wan-Li (1573—1619), wurde dann wieder die beste Gattung des Ting-yao in

King-tê tschên nachgeahmt und zwar von einem aus Wu-mèn stammenden Künstler, namens Tschou, der, in seiner Jugend Tan-ts'üan geheißen, für den geschicksteten Arbeiter seiner Zeit galt[397]). Obgleich seine Masse nicht so fein gewesen sein soll wie die seiner Vorbilder, so waren doch auch seine Erzeugnisse oft, wenn man ihnen durch Reiben die Frische ihres Glanzes benahm, von jenen selbst für gute Kenner nicht mehr zu unterscheiden. Sie wurden sehr hoch bezahlt[398]). Besonders berühmt aber waren in dieser Beziehung seine Nachbildungen der alten Bronzen der Schangdynastie nachgeformten „Wênwang-Gefäße" mit Tiermaskenköpfen und Hellebardengriffen. Tschou, der ein Original gewesen sein soll, brachte seine Erzeugnisse selber auf einige Dörfer der Umgebung und verkaufte sie dort an Altertumshändler. Er ging demnach geradezu schon auf Betrug aus. Daneben muß aber auch sonst noch damals in King-tê tschên das Ting-yao nachgebildet worden sein, wenn auch nicht mit gleichem Erfolge. Auch waren diese Arbeiten mit reicherer Ornamentik versehen[399]). In der Ts'ingdynastie aber gab es hier dann zunächst wieder die Nachahmungen, die durch den Kaiser Yung-Tschêng veranlaßt wurden, die sich aber charakteristischerweise nur an die gelbliche Gattung (fen-ting) hielten[400]), während am Ende des 18. Jahrhunderts hier Töpfer, die sonst Kuriositäten und Zierstücke (wan) machten, sich auch mit der Nachbildung des pai-ting befaßten, jedoch ihre Arbeiten anscheinend bisweilen auch mit Blaumalereien versahen[401]).

* * *

In Anbetracht aller dieser vielen gleichzeitigen und späteren Nachbildungen des weißen und gelblichen Ting-yao der Sungzeit dürfte es heute für uns wohl kaum noch möglich sein, aus ihnen mit Sicherheit dieses selber herauszufinden. Auch ist es äußerst fraglich, ob sich von ihm heute wirklich noch allzuviel erhalten hat. Schon in der Mingzeit waren unzerbrochene Stücke von altem weißem Ting-yao recht selten, obwohl man auch hier wieder, wie bei anderen geschätzten Erzeugnissen dieser Zeit, wenigstens die im kaiserlichen Palast verwandten durch Kupferringe zu schützen versucht hatte, die später den Sammlern wieder als Zeichen der Echtheit galten[402]) und auch am Ende des 18. Jahrhunderts gab es von ihm nur noch sehr wenige[403]), deren Zahl sich inzwischen naturgemäß nur noch verringert haben wird. Und so ist man auch in der Tat durchaus noch nicht imstande gewesen, auch nur ein einziges Stück mit voller Sicherheit als Erzeugnis von Tingtschou aus der Sungzeit nachzuweisen. Um so größer, ja schon fast unübersehbar ist dagegen die Zahl der Stücke, die man um ihres altertümlichen Aussehens und ihrer rahmfarbenen Masse und Glasur willen mit diesem Produkt in Verbindung gebracht hat. Schon seit längerer Zeit hat man sich daran gewöhnt, diese alle als Ting-yao zu bezeichnen und hierbei vielfach auch zwischen dem fen-ting und t'u-ting zu unterscheiden, wofern man nicht vorsichtigerweise ihnen gegenüber doch nur von Ting-yao-Typus gesprochen hat. Unter allen diesen dürfte es bis jetzt jedoch nur ein einziges

Stück geben, das mit Recht in die Sungzeit gesetzt, doch freilich in Anbetracht der vielen Nachbildungen dieser Zeit keineswegs mit gleichem auch für ein Erzeugnis von Tingtschou angesprochen werden kann. Es ist dies eine einem Mandschuhgrabe des 12. Jahrhunderts entnommene, leider stark beschädigte Schale[404]) aus feiner, weißer, jedoch undurchsichtiger Masse mit rahmfarbener Glasur, die außen wegen schwacher Farbigkeit leicht gefärbte Verdickungen zeigt, die den (S. 89) erwähnten „Tränen" des alten Ting-yao zu entsprechen scheinen, die später als Zeichen der Echtheit galten, sich jedoch, wie man sehen wird (siehe unten), auch an vielen anderen Stücken im Ting-yao-Typus wiederfinden, die jedoch schwerlich alle schon in diese so frühe Zeit anzusetzen sind. Sie ist, wie der glasurfreie obere Rand verrät, in umgekehrter Lage gebrannt worden und zeigt, im Innern sehr flott in gleicher Weise, wie dies schon in der T'angzeit geschah (s. S. 57 u. 66), flach und spitz eingeschnittene, schwungvoll gewundene, leicht stilistisch gehaltene, groß aufgefaßte Lotosblüten und Blätter mit leicht aufgerollten Enden, wie solche sich ganz ähnlich noch auf so vielen Stücken, die mit dem Ting-yao in Verbindung gebracht werden (Taf. 17 oben) wiederfinden. Sie dürfte jedoch kaum gut genug sein, um für ein echtes Erzeugnis von Tingtschou angesprochen zu werden und muß darum wohl eher einer anderen der damals in gleichem Stile arbeitenden minderwertigeren Fabrikationsstätten zugewiesen werden.

Unter den übrigen mehr oder weniger rahmfarbenen, mit dem Ting-yao in Verbindung gebrachten Stücken, lassen sich dann jedoch hinsichtlich ihrer Masse, Formen, Färbung, Ornamentik, wie ihrer Mache klar voneinander abgesetzte Gruppen unterscheiden, deren Datierung wie Lokalisierung jedoch zurzeit noch fast unmöglich erscheint. An der Spitze steht hier eine solche von nicht großen, recht dünnwandigen, bald tiefen, bald wieder flachen Schalen von nach unten spitz zulaufender, bauchiger, halbkugeliger, bisweilen auch eingezogener und auch vielfach leicht geripppter oder gekerbter Form (Dresden, Porzellanslg., Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos), zu denen sich auch kleinere mit flachem Boden und geraden, etwas schräg aufsteigenden Wandungen (Hamburg, Mus. für Kunst u. Gewerbe[405])), sowie gelegentlich auch eine bauchige Vase gesellen[406]). Alle diese Stücke bestehen aus mehr oder weniger rahmfarbener Masse, die in der Regel ein nicht immer gleich durchscheinendes Porzellan, sonst ein mehr oder weniger fest gebranntes Steinzeug darstellen. Sie sind alle mit einer glatt aufliegenden, dünnen, gleichfalls rahmfarbenen, haarrißfreien, sehr durchsichtig klaren Glasur von verschiedener Tönung überzogen, die an den Außenwandungen auch vielfach wieder „Tränen" zeigt, sowie daneben bisweilen auch glasurfreie Stellen, sowie kleine, wohl durch Verunreinigung durch fliegende Asche im Ofen verursachte, mehr oder weniger große, braune Flecke. Auch ist ihr oberer Rand wieder unglasiert und oft von einem Kupferband eingefaßt. Vor allem charakteristisch ist aber ihre Ornamentik, die der der eben erwähnten, dem Mandschurischen Grabe entstammenden Schale stark entspricht, doch keineswegs ganz so flott und frei, wie diese durchgeführt, erscheint. Auch sie ist groß und einfach gehalten, doch vielfach in einem etwas schrägflächigerem

Schnitt ausgeführt und zeigt auf den Innen-, seltener auch auf den Außenwandungen oder auch nur im Grunde gleichfalls stilisierte, wieder flott geschwungene Motive, am häufigsten hierbei wohl lilienartige Gebilde, dann Lotos- oder Päonienblüten mit wieder spitz auslaufenden, meist leicht gerollten Enden (Taf. 15 u. 16 oben), daneben gelegentlich auch figürliche Motive, wie Enten (Taf. 14 unten) zwischen Wasserpflanzen, Fische u. dgl., sowie bei der Vase auch Einfassungen von Kränzen aufrechtstehender oder hängender Spitzblätter, wie solche sich auch schon an Erzeugnissen der T'angzeit gefunden haben (s. S. 66). Es sind dies z. T. Motive, die, wie gezeigt (S. 90), nach den Angaben der chinesischen Quellen tatsächlich auf den Erzeugnissen von Tingtschou, in gleicher Technik ausgeführt, vorgekommen sein sollen. Es kann also wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß alle diese Stücke auf einen ganz bestimmten Typus zurückgehen. Für wirklich echte Arbeiten von Ting tschou erscheinen sie jedoch in der Regel viel zu frisch und unabgenutzt, daneben wohl auch zu zierlich und elegant. Und so mögen sie alle wohl mehr oder weniger spätere Nachbildungen darstellen und damit z. T. auch zu jenen gehören, die, wie (S. 96) erwähnt, zu verschiedenen Zeiten in King-tê tschên hergestellt worden sind[407]. Doch sind sie, wie schon die Verschiedenheit ihrer Erhaltung, ihrer Masse, sowie auch die Ungleichheit hinsichtlich der Frische der Zeichnung, der Ornamentik beweisen dürfte, zu ganz verschiedenen Zeiten hergestellt worden.

Eine weitere Gruppe umfaßt dann gleichfalls zunächst nur Schalen, setzt sich aber schon durch die Masse, Glasur, Ornamentik und teilweise auch Formengebung der zu ihr gehörenden Stücke deutlich genug von der soeben besprochenen ab. Zwar finden sich auch bei dieser wieder die für diese Zeit so charakteristischen, nach unten zu spitz auslaufenden, nicht allzu tiefen Schalen, daneben aber auch ganz flache, fußlose mit steil aufsteigenden Rändern (Dresden, Porzellansammlung), sowie auch einmal eine in Form eines längshalbierten Eies (Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe). Auch diese scheinen wieder alle umgestülpt gebrannt zu sein und weisen bisweilen gleichfalls metallische Einfassungen auf. Besonders charakteristisch ist aber ihre Ornamentik, die die ganzen Innenwandungen mit dicht gedrängten, in kleinem Maßstabe gehaltenen, leicht erhabenen, durch Formung gewonnenen, an den Rändern der Zeichnung leicht emporgehobenen Pflanzenmotiven bedeckt, daneben gelegentlich auch mit fliegenden Phönixen u. dgl. und oft auch am Rande als schmale Mäanderbänder umzieht (Taf. 19 oben). Sie bestehen ebenfalls aus Porzellan, das jedoch anscheinend jetzt immer durchsichtiger und vor allem auch viel wärmer im Ton ist. Ganz eigenartig ist aber ihre Glasur. Auch diese ist gelblicher, dazu weniger durchsichtig, bisweilen auch haarrissig, vor allem aber viel dickflüssiger, weshalb sie infolge des darunter liegenden Reliefschmuckes recht uneben ausgefallen ist, was als ein ganz besonderes Kennzeichen dieser Gruppe gelten kann[408]. An diese schließen sich dann noch eine ganze Reihe von größeren Flaschen, meist in Form von Pilgerflaschen (Dresden, Porzellansammlung) (Taf. 18 links) oder flachgedrückte Vasen (London, Slg. Alexander) (Taf. 18 rechts) an, aus rahmfarbener, bald porzellan- oder steinzeugartiger, oder nur aus schwachgebrannter

und dann bisweilen auch bräunlicher Masse. Auch sie zeigen eine rahmfarbene, dick aufliegende, zähflüssige Glasur, die wiederum recht uneben über den die ganzen Flächen bedeckenden, durch Formung gewonnenen Verzierungen aufliegt, die, wiederum verhältnismäßig klein gehalten, diesmal mit Vorliebe fliegende Phönixe oder Fohovögel, Drachen oder Fledermäuse zwischen stilisierten Wolkenbändern oder auch Blumen wie Päonien zeigen. Auch diese Stücke können sämtlich, das beweist schon die Verschiedenheit ihrer Masse, nicht alle aus einer und derselben Fabrik hervorgegangen und auch nicht zu gleicher Zeit entstanden sein. Doch hat auch ihnen ersichtlich ein gemeinsamer Typus zugrunde gelegen, der vielleicht dem mittels Formung verzierte des Ting-yao der Sungzeit entspricht. Auch können vielleicht einige von ihnen noch dieser Zeit angehören, sie sind dann aber wegen der vielen Nachahmungen schon in dieser Zeit durchaus nicht so ohne weiteres für Erzeugnisse von Tingtschou anzusehen. Bei mehreren dieser Stücke erscheint jedoch die Ornamentik wohl dafür schon zu reich. Sie erinnert dann stark an jene Muster, die nach den Angaben der Chinesen Seidenbrokaten entnommen sein sollen, die indes erst in der folgenden Periode aufgekommen sein dürften (s. S. 161). Den ältesten Eindruck machen jedoch wohl die Schalen, so daß wir in ihnen am ehesten Erzeugnisse der Sungzeit erblicken können.

Dann folgt eine dritte Gruppe, die anscheinend wieder nur Schalen umfaßt, diesmal von bald tieferer, bald flacherer, bald leicht ausgebauchter oder auch wieder spitz auslaufender Form, die gleichfalls, wie ihr oberer Rand beweist, umgestülpt im Ofen gebrannt worden sind. Sie scheinen alle aus einer festgebrannten, aber durchaus undurchsichtigen, rahmfarbenen Masse von bisweilen etwas schmutziggrauem Ton zu bestehen, sind von einer recht dünnen, durchsichtigen, gut aufsitzenden Glasur überzogen, die gleichfalls auswendig wieder „Tränen" zeigt. Auch hier sind die Innenflächen wieder mit eingeformter, leicht erhabener, an den Rändern der Zeichnung gleichfalls etwas erhobener, klein gehaltener Ornamentik verziert, die aber ungemein reich und gedrängt, oft bis zu Überschneidungen ausgefallen, dabei recht geistreich gezeichnet und sehr fein durchmodelliert ist (Dresden, Porzellansammlung; Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe; Taf. 21). Sie ist auch bisweilen, den oft leicht eingezogenen Wandungen entsprechend, in einzelne Felder geteilt, sowie am Rand wieder von Mäanderbändern eingefaßt und stellt für gewöhnlich Blumenmotive, Päonien, Lotos oder Chrysanthemen dar, bisweilen jedoch auch Vögel zwischen Pflanzen, so Reiher zwischen Wellen und Lotosstauden oder fliegende Phönixe zwischen Chrysanthemen, sowie im Grunde auch die schon in der T'ang- (s. S. 45 u. 64), dann in der Sungzeit (s. S. 112 u. 119) noch häufiger vorkommenden Fische. Diese Stücke jedoch dürften wohl kaum schon der Sungzeit angehören oder auch nur auf Erzeugnisse dieser Zeit zurückgehen. Dazu erscheint ihre Ornamentik doch schon zu reich, zu kompliziert — man denke an die erwähnten Überschneidungen — sowie auch zu raffiniert durchgeführt. Auch stellen die zwischen Lotosstauden stehenden Reiher Motive vor, die gerade für die späte Mingzeit besonders charakteristisch werden sollten

(s. S. 203). So können sie schwerlich schon einer wesentlich früheren Zeit angehören.

Eine besondere Gruppe für sich bilden weiter Arbeiten, die jetzt zum großen Teil allgemein für Erzeugnisse der Sungzeit angesehen werden, die damals in Fabrikationsorten[409]) der Provinz Kiangnan hergestellt sein sollen, freilich anscheinend nicht ohne rechte Begründung, zumal diese Erzeugnisse in Mache aus Stil recht verschiedenartig sind. Meist handelt es sich um schlanke, bauchige oder zylindrische Vasen (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos; Gotha, Mus.) (Taf. 100 unten), daneben auch bisweilen um Schalen, Becher und ähnliche Dinge, die meist aus einem rötlichen oder hellbraunen Steinzeug, bisweilen auch aus einer mehr porzellanartigen Masse bestehend, im ersteren Fall mit einer dick aufliegenden, rahmfarbenen, oft braun, bisweilen aber auch leicht violett abschattierten, im letzteren Falle mit einer durchsichtig weißen Glasur überzogen sind. Das Besondere an ihnen ist aber ihre Glasur, die entweder runzlig ausgefallen ist, in welchem Falle sie von den Chinesen als Orangenhaut- oder Straußeneiglasur bezeichnet wird oder sonst jenes Netz von feinen, zellenartigen Haarrissen zeigt, das sie mit Fischlaich zu veigleichen pflegen. Sie sind meist von Bändern mit leicht erhabener, z. T. nur in Linien ausgeführter, mäanderartiger Musterung, daneben bisweilen auch von einer Reihe von knopfartigen Gebilden umzogen, wie solche sich auch auf anderen Erzeugnissen der Sungzeit finden (s. S. 118). Doch zeigen manche von ihnen wohl eine viel zu schlanke und elegante Form, sowie auch zu saubere Arbeit, als daß man sie schon dieser frühen Zeit zuschreiben könnte. Deshalb kann es sich dann bei ihnen nur um spätere Nachahmungen dieses Typus handeln.

Diesen so klar umgrenzten Gruppen steht dann die kaum noch zu übersehende Zahl der übrigen Stücke gegenüber, die wegen ihrer mehr oder weniger rahmfarbenen Masse und Glasur, sowie auch einer gewissen altertümlichen Gestaltung mit dem Ting-yao der Sungzeit in Verbindung gebracht zu werden pflegen[410]). Sie stellen Kannen und Vasen verschiedenartiger, in letzterem Falle auch vierkantiger Form vor, dann größere und kleinere Räuchergefäße, von denen eins, ein niedriges, auf drei Füßen stehendes, schalenförmiges, ringsum im Relief mit dem in der chinesischen Kunst so häufig vorkommenden, aus je drei Linien von verschiedener Länge bestehenden mystischen Trigrammen des Pakua[411]) verziertes Stück (Stockholm, Sammlung des Kronprinzen[412])), stark an ähnliche Gebilde in dem gleich zu besprechenden Lung-ts'üan-yao erinnert (s. Taf. 26 unten). Weiter gibt es Flaschen, Kannen und Schalen verschiedener Form, diese auch wohl noch mit Deckeln versehen, Löffel und ähnliches mehr. Im allgemeinen sind sie alle ziemlich einfach gehalten, bisweilen auch wie das erwähnte Räucherbecken, ferner eine Schale, die rings von einem starken Wulst eingefaßt ist (Dresden, Porzellansammlung, Taf. 20 unten) oder eine rings mit Graten versehene Vase (Berlin, Ostasiat. Mus., Taf. 20 oben), Bronzen nachgebildet oder sie zeigen auch einmal parallele Bambusriefelung[413]). Daneben gibt es auch Stücke, die mit linearer oder auch leicht erhabener Ornamentik, Mäanderbändern, aufrecht stehenden Spitzblättern und Ähnlichem verziert sind und

endlich kommen auch rein plastische Schöpfungen vor, Heilige, wie Tiere, so einmal ein Elefant (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos[414])), die sich bisweilen auch mit den Gefäßen verbinden, so bei Vasen mit um den Hals gelegten Drachen, sowie einem Pinselauswascher in Form eines Bootes, in dem ein kleiner Knabe sitzt[415]). Diese Stücke sind meist recht dickwandig und bestehen wieder aus festerer, steinzeug- oder porzellanartiger, sonst schwächer gebrannter, immer aber mehr oder weniger rahmfarbener Masse, die von einer gleichfalls mehr oder weniger rahmfarben gefärbten, oft aber ziemlich unreinen, bisweilen haarrissigen, bald dicker, bald dünner aufliegenden Glasur bedeckt ist. Sie haben mit den oben beschriebenen, viel feiner gearbeiteten Stücken im übrigen kaum etwas zu tun. Doch gibt es unter ihnen eine bis jetzt freilich noch recht wenig umfangreiche Gruppe von kleineren, feinen und meist auch dünnwandigen Stücken mit sehr feiner Glasur, die von ganz feinen, langen, dicht nebeneinander, z. T. fast parallel laufenden Haarrissen durchzogen ist, wie sie in dieser Weise im gesamten chinesischen Porzellan nicht wieder vorkommen dürften (London, Viktor- und Albertmus, Taf. 15 oben links)[416]). Sie zeigen z. T. auch unter der haarrissigen Glasur flachen, jedoch nicht immer ganz klaren Reliefschmuck (Dresden, Porzellansammlung). Es kann nun wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß unter allen diesen so verschiedenartigen Stücken sich zahlreiche befinden, die wirklich schon der Sungzeit angehören mögen. Sie sind ja auch, weil z. T. dickwandig, recht widerstandsfähig gewesen und zeigen vielfach auch eine recht starke Abnutzung. Auch dürfte es wohl kaum allzu wahrscheinlich sein, daß spätere Zeiten diese meist einfachen und keineswegs immer besonders interessanten und schönen Stücke nachgebildet haben sollten. Doch ebensogut könnten manche von ihnen auch wohl schon der T'angzeit angehören, in die auch die erwähnten Stücke mit den eigenartigen, parallelen Haarrissen bereits fixiert worden sind[417]). Für selbst einfacher gestaltete Erzeugnisse von Ting tschou und sei es auch nur für solche im „irdenen" Ting (s. S. 90), darf man sie jedoch wieder der vielen damaligen Nachbildungen wegen wohl kaum so ohne weiteres halten. Sie können wieder ebensogut in anderen der damaligen Fabriken, die sich mit der Herstellung derartiger Erzeugnisse befaßten, angefertigt worden sein. In der Tat sollen auch einige von diesen Stücken Gräbern der an Tschili anstoßenden Provinz Schansi entstammen, wo es damals ja, wie (S. 45) bereits angegeben, nachweislich Fabrikationsstätten gab, von denen die zu Hotschou auch nicht feine Arbeiten angefertigt haben soll. Es handelt sich hierbei um Schalen, Weinkrüge, Vasen u. dgl., die, anscheinend alle aus gelblich-grauer Masse bestehend, mit einem rahmfarbenen Überzug sowie gleicher Glasur versehen sind[418]) (London, Brit. Mus.). Sie sind z. T. ganz hübsch geformt, die Wandungen anscheinend dabei häufiger gefaltet. Doch scheint es daneben auch roh gearbeitete zu geben. Sie können gar wohl der Sungzeit angehören und dann auch wohl in dieser Provinz, ihrem eigentlichen Fundort, hergestellt sein.

Die im 18. Jahrhundert in King-tê tschên verfertigten Erzeugnisse, die sich hinsichtlich ihrer rahmfarbenen Masse und der Glasur an das alte Ting-yao an-

lehnen, sind aber, wie immer in solchen Fällen, soweit sie nicht auf ganz getreue Nachbildung des alten Ting-yao ausgegangen sind, nicht unschwer wieder durch die Frische ihrer Erhaltung, Sauberkeit ihrer Mache, sowie ihrem der Zeit ihrer Entstehung entsprechenden, eleganteren und auch kleinlicheren Stil zu erkennen (Taf. 136 Mitte). Dann ist hier noch auf die Fälschungen von rahmfarbenem Ting-yao hinzuweisen, die jetzt vielfach infolge der hohen Preise, die ältere, im Ting-yao-Stil gehaltene Stücke zu erzielen pflegen, in China, wie auch in Japan hergestellt zu werden pflegen, die die bisher schon so große Unsicherheit auf diesem Gebiete noch stark vermehren. Die Masse dieser meist Schalen darstellenden Stücke soll gleich dem heutigen Porzellan weiß, sonst leicht grau sein, die Glasur meist dünn aufliegen und auch den oberen Rand wieder freilassen, dafür jedoch im Gegensatz zu den älteren Stücken auch den Fußring und Boden überziehen. Auch sollen sie weit weniger gut geformt, die Schalen zu weit und auch an falscher Stelle ausgebaucht, sowie die Zeichnung der Ornamentik recht steif ausgefallen sein[419]). Trotzdem scheinen von diesen schon manche als echte Ting-yao-Stücke in unsere Sammlungen eingedrungen zu sein.

Endlich ist noch auf Nachahmungen des Ting-yao hinzuweisen, die vor allem in größerer Anzahl im Museum von Seoul befindlich, als Beispiele der (S. 95) erwähnten, in Korea angefertigten angesprochen zu werden pflegen. Sie bestehen immer aus sehr feinem, auffallend durchsichtigem Porzellan, das jedoch, entgegen den Angaben der chinesischen Quellen (s. S. 95), bisweilen rahmfarben ausgefallen ist und stellen wohl alle Schalen vor, die anscheinend immer recht dünnwandig gestaltet und wieder mit eingeschnittener, Pflanzenmotive wiedergebender Ornamentik verziert sind, die aber sehr flüchtig, ja fast skizzenhaft gehalten ist (Dresden, Porzellansammlg.[420])). Es dürfte wohl nichts gegen die Annahme sprechen, daß sie schon in der Sungzeit hergestellt worden sind.

4. DAS TS'ETSCHOU-YAO.

Zu den vielen Erzeugnissen, die dem zu Tingtschou hergestellten Ting-yao verwandt waren, gehören auch die damals in dem nördlichsten jetzt zu Tschili gehörenden Teile der Provinz Honan im Bezirk Tschang-tê fu gelegenen, früher Fu-yang genannten Ts'êtschou hergestellten Waren[421]). Sie erfreuten sich wieder eines recht guten Rufes, auch wenn sie nicht zu den eigentlich berühmten dieser Zeit zählten, ja sie sollen in der Mingzeit ebenso teuer, später die besten von ihnen, die rein weißen, sogar noch teurer als jenes bezahlt worden sein. Sie können demnach nur wieder Porzellan und zwar ein recht feines gewesen sein[422]). Doch war auch hier wieder, wie in so vielen Fabriken dieser Zeit, die Produktion ersichtlich nicht gleichmäßig[423]), vielleicht weil diese schwankte oder man auch verschiedene Gattungen herstellte.

Der für diese Erzeugnisse verwandte Ton ward gleich in der Nachbarschaft gefunden. Er wurde deshalb nach dem Ort seiner Verwendung Ts'e-k'i genannt. Die Erzeugnisse selber können, weil dem Ting-yao gleichend, nur weiß, da-

neben vielleicht auch wieder etwas gelblich gewesen sein[424]). Die besten werden aber ausdrücklich als rein weiß bezeichnet. Die Glasur jedoch besaß nicht jene tropfenartigen, „Tränen" genannten Verdickungen, die für das Ting-yao so charakteristisch gewesen sein sollen (s. S. 89). Sie muß demnach in dieser Beziehung immer besser gelungen sein. Im übrigen zeigten diese Arbeiten, dekoriert, stets wieder die gleichen Verzierungsarten, wie jenes: eingravierte, daneben aber auch wieder gemalte[425]) Ornamente, womit sie wieder zu den wenigen Erzeugnissen dieser Zeit gehörten, für die die Verzierung schon überliefert wird.

Die Fabrikation muß bis zur Ts'ingzeit fortbestanden haben, da hier einmal in dieser Zeit von „neuen" Erzeugnissen die Rede ist, die aber freilich nichts wert gewesen wären[426]). Erwähnt wird am Anfang dieser Zeit, dann auch im Jahre 1553, die Herstellung von Vasen (p'ing) und Weinkrügen (t'an), die aber nicht mehr aus Porzellan bestanden zu haben scheinen[427]). Die Produktion scheint demnach in dieser Zeit hier keineswegs mehr auf ihrer früheren Höhe geblieben zu sein. Doch herrscht noch heute an diesem Orte eine recht lebhafte Fabrikation, die freilich nur das gewöhnliche Volk in Peking, sowie das ganze nördliche China mit einfachen Waren versieht[428]). Die guten, so günstig gelegenen Tonlager haben demnach die Fabrikation hier niemals ganz versiegen lassen, nur daß sie sich, vielleicht weil seit der Mingzeit King-tê tschên fast die gesamte Porzellanherstellung Chinas an sich riß, nicht auf der früheren Höhe mehr halten konnte. Daneben aber wurde das Ts'etschou-yao in der Ming-, vielleicht auch schon in der Sungzeit in Honan auch noch in Hiutschou nachgeahmt. Man bediente sich hierbei derselben Tonlager (s. S. 102), die man an jenem Orte schon in der Sungzeit und dann auch wohl später benutzt hatte. Die hier hergestellten Erzeugnisse sollen bedeutend besser gewesen sein als die am Ende des 18. Jahrhunderts in Ts'etschou angefertigten[429]).

Auch die Erzeugnisse von Ts'etschou, zumal die besseren, die dünnwandig waren, dürften, wie alle derartigen Arbeiten der Sungzeit, später recht selten geworden und wohl auch kaum für uns von dem ihnen so verwandten Ting-yao recht unterscheidbar sein. So hat man dann auch bis jetzt kein einziges Stück gefunden, das dieser Fabrik zugewiesen werden könnte. Trotzdem werden mit ihr jetzt ganz allgemein eine Unmenge von Arbeiten in Verbindung gebracht, die jedoch mit den von den chinesischen Quellen geschilderten Erzeugnissen dieser Manufaktur nichts Weiteres gemein haben, als daß sie, ähnlich manchen anderen, die dem Ting-yao gleichen, rahmfarben und daneben auch bemalt waren, dafür aber weit minderwertigere Erzeugnisse darstellen, als das Ts'etschou-yao nach den Beschreibungen der chinesischen Quellen gewesen sein kann. Doch tragen einige unter ihnen, so drei Schlafstützen, von denen sich eine im Britischen Museum befindet, die Aufschrift ku-siang, was aus „Alt-Siang", einer der früheren Bezeichnung für Tschang-tê fu, in welcher Praefektur Ts'etschou liegt, stammend, bezeichnet oder auch die Aufschrift siang-ti — Gegend von Siang — sowie auch den Namen eines Töpfers Tschang[430]). Doch scheint aus dem Stil dieser Aufschriften deutlich hervorzugehen, daß diese

Arbeiten kaum vor dem 17. Jahrhundert entstanden sein können. Sie dürften daher die Herstellung dieser und ähnlicher Stücke für diese Gegend zunächst wohl nur für diese Zeit belegen. Andererseits aber sind Erzeugnisse, die unverkennbar zu den heute allgemein als Ts'etschou-yao der Sungzeit angesprochenen Stücken gehören, in der östlich anstoßenden Provinz Schantung ganz dicht bei Wei hïen 1903 von dem amerikanischen Missionar Frank H. Chalfant mit Münzen des 10.—11. Jahrhunderts zusammen in alten Gräbern, deren Entleerung bis dahin leider die erste von einem Angehörigen europäischer Kultur durchgeführte gewesen ist, entnommen worden, die sich jetzt im Field-Museum in Chicago befinden[431]). Auch sind in letzter Zeit noch mehrfach ähnliche Erzeugnisse in dieser Provinz aufgetaucht und sollen auch nach chinesischen Angaben im westlichen Teil der benachbarten Provinz Schansi aufgefunden worden sein[432]), für welche ja für diese Zeit nicht weniger als drei Fabrikationsorte nachweisbar sind, von denen ja mehrere, wie (S. 93) erwähnt, gleichfalls weiße Waren hergestellt haben sollen. Daneben scheinen ähnliche Arbeiten auch schon, wie bereits (S. 61) angegeben, in der T'angzeit hergestellt worden zu sein, ähnlich vielleicht in der Sungzeit zu Tingtschou (s. S. 93). Auch ist die Anzahl der bereits gefundenen Stücke dieser Art im Vergleich zu den anderen Gattungen dieser Zeit sehr groß[433]) und es finden sich unter ihnen auch merkliche Unterschiede hinsichtlich der Masse und der Glasur. Zudem hat sich ein Bruchstück einer in gleichem Stil bemalten Vase bei den Ausgrabungen in Turfan gefunden, in Gebieten, die nicht mehr nach dem 10. Jahrhundert ausgebeutet worden zu sein scheinen[434]). Endlich sind auch derartige Arbeiten, wenn vielleicht auch erst später, außerhalb Chinas nachgeahmt worden, so wiederum in Siam und Korea[435]), ebenfalls in Japan, in welchem Lande sie dann durch den bekannten Kunsttöpfer Kenzan zu einer künstlerischen Höhe entwickelt wurden, wie sie in China nie erreicht haben. Aus allem dem ergibt sich mit Sicherheit, daß derartige Erzeugnisse in China an mehreren Stellen zugleich hergestellt worden sind und zwar, da ein Stück in Turfan gefunden ist und sie in Siam nachgebildet wurden, nicht nur im nördlichen China. Vielleicht lag überall ein wohl schon in der T'angzeit geschaffener Typus zugrunde. Für Ts'etschou selber aber dürfte im Hinblick auf die soeben erwähnten, mit Beischriften versehenen Stücke, die Fabrikation derartiger Arbeiten wohl erst in der Mingzeit einsetzen.

Alle diese Arbeiten bestehen aus einer meist grauen, bisweilen an freien Stellen hellbraun gebrannten, sonst hell rötlichbraunen, porzellan- oder steinzeugartigen Masse, die meist wieder, wie dies ja schon in der T'angzeit geschah (s. S. 51), mit einem mehr oder weniger rahmfaıbenen Überzug (engobe) versehen und mit einer dünnen, durchsichtigen, leicht rahmfarbenen und oft von schwachen Altershaarrissen durchzogenen Glasur bedeckt ist[436]). Sie sind zum allergrößten Teil bemalt, in der Hauptsache auf der Glasur, sonst auch darunter, wie es schon bei einigen der T'angzeit zugeschriebenen Stücken (S. 61) zu beobachten war. Diese Bemalung ist für gewöhnlich in einem „trockenen", d. h. ohne Zusatz von Schmelz, eingebrannten, trüben, glanzlosen, bald mehr

schwärzlichen, bald mehr hell sepiafarbenen Braun oder schieferfarbenen Grau erfolgt, das wohl durch jenes mehr oder weniger leuchtende Eisenoxyd gewonnen wurde, das später im chinesischen Porzellan als „Eisenrot" eine so große Rolle spielen sollte. Sie steht damit noch ganz auf der Stufe der vorangegangenen Periode. Dabei hat die Farbe vielfach in ihren schwärzeren Spielarten, da wo sie dicker aufgetragen ist, wohl wegen des Eisengehalts der Glasur einen leichten, bräunlichen Glanz angenommen. An ihre Stelle ist dann oft auch eine mehr kastanienfarbige getreten. Auch gibt es Stücke, die neben dem „trocken" aufgetragenen Eisenrot schon mit Gelb und Grün bemalt sind, die richtige Schmelzfarben darstellen und sogar schon mit einer Art Unterglasurblau[437]) und endlich Stücke, meist leicht ausgebauchte, längliche Vasen mit kurzem Hals (Dresden, Porzellansammlg.), bisweilen auch kleine niedrige Deckeldosen, bei denen sich die Malerei unter einer trüb türkisblauen oder auch lebhafteren grünen Glasur befindet. Erstere erinnern dann auffallend an ganz ähnliche türkisblau glasierte, mit schwarzer Unterglasurmalerei versehene Arbeiten dieser Zeit aus Persien und Syrien, die auch wohl nicht ohne Zusammenhang mit jenen gewesen sein werden.

Die Ornamentik zerfällt dem Stil nach ersichtlich in zwei ziemlich deutlich voneinander abgesetzte Gruppen. Bei der ersten ist sie noch groß und einfach und ohne Angabe von allzu viel Einzelheiten gehalten, sowie breit und ungemein flott, bisweilen jedoch auch nur leicht linear mit dem Pinsel aufgetragen, die Innenzeichnung dabei wieder mit diesem ausgehoben. Sie stellt in der Regel gewundene (Taf. 105 unten) oder auch im Rund angeordnete Blütenzweige dar, zumeist Päonien, dann Lilien oder Astern, daneben sehr flott gemalte Tiere, wie Hunde des Foh zwischen stilisierten Wolkenbändern oder Blumen, fliegende Phönixe, Hasen u. dgl., endlich auch wohl sehr flott hingeworfene Schriftzeichen. Daneben sind die Gefäße auch vielfach oben und unten von mehr oder weniger breiten Bändern umzogen, die gleich auf der Töpferscheibe hergestellt worden sind, wie auch die Ornamentik bisweilen in von solchen Bändern eingefaßte Zonen oder Felder hineingemalt ist. Daneben kommt auch wieder als Einfassung rein lineare Musterung vor, so mäanderartige, die auch aus den breiten Bändern ausgespart ist, geschlängelte, eckig gebrochene Bänder oder auch nur breit hingesetzte Folgen von Strichen, sowie als untere Einfassungen auch einfache, aufrecht stehende Spitzblätter. Endlich sind bisweilen ganze Teile der Wandungen mit der braunen Farbe, meist auch das Innere der Gefäße, ganz überzogen. Stets aber bleibt die Ornamentik dieser Gruppe groß und einfach. Daneben gehören zu dieser Gruppe anscheinend auch Stücke, die wieder, wie schon in der T'angzeit, doch jetzt anscheinend nur stellenweise marmoriert sind, in der Regel in Schwarzbraun, bisweilen jedoch auch in verschiedenen Tönen[438]), so in Braun und Schwarz, ja eins derselben zeigt sogar kleine schwarze, eingelegte Rosetten[439]), somit die Anwendung einer Technik, die sonst wohl kaum in der chinesischen Keramik wieder vorkommt. Alle diese Malereien sind zunächst nur in der schwärzlichen oder mehr sepiafarbenen Bemalung ausgeführt. Doch scheinen zu dieser Gruppe auch einige Stücke zu gehören, die in Kastanien-

braun, ja sogar schon mit grünen und gelben Schmelzfarben bemalt, sowie mit türkisblauer Glasur überzogen worden sind.

Ebenso groß und einfach wie die Ornamentik sind dann auch die Gefäße selber gehalten. Sie stellen mehr oder weniger große, bauchige Töpfe dar mit und ohne Fuß oder Hals, schlanke, birnförmige Vasen mit kurzem Hals, sowie abgeschrägtem, unterem Rand, z. T. auch mit Griffen, dann flache oder tiefere Schalen, darunter auch bisweilen solche mit senkrechten Wandungen, die stark an in Japan verwandte Teeschalen gleicher Form erinnern, dann ganz flache, birnförmige Flaschen mit langem, sich oben erweiterndem Hals, sowie einfacher gestaltete Schlafstützen[440]). Auch gehören vielleicht in diese Gruppe einige der zahlreichen bemalten Figuren, die mit diesen Erzeugnissen in Verbindung gebracht werden, meist Gottheiten in sitzender Stellung, wie Lohans, die Göttin Kuan-yin u. dgl., die in den braunen, doch bisweilen auch in den Schmelzfarben bemalt sind, zumal einige noch in recht großem, ernstem Stil gehalten sind.

Daß die dieser Gruppe angehörenden Stücke im allgemeinen bereits der Sungzeit zuzuweisen sind, beweisen deutlich diejenigen Exemplare, die, wie bereits (S. 104) erwähnt, mit Münzen zusammen gefunden worden sind. Es handelt sich hier um einen Topf, eine Flasche, sowie zwei kleine Schalen, deren Bemalung zwar etwas flüchtiger als gewöhnlich, sonst ganz in der für sie charakteristischen Weise durchgeführt worden ist. Auch ist bei der Flasche gleichfalls der Grund schon in seinem unteren Teil mit schwarzer Farbe zugedeckt. Für die Herkunft derartiger Stücke aus Ts'etschou besagen sie jedoch nichts. Sie können, da in Schantung gefunden, ebensowohl Erzeugnisse dieser Provinz gewesen sein. Dagegen sind in oder bei Ts'etschou selber nachweislich bisher noch gar keine Stücke dieser Art zum Vorschein gekommen, so daß für diesen Ort die Herstellung solcher Arbeiten für die Sungzeit noch nicht feststeht.

Ebenso gut aber kann ein Teil dieser Erzeugnisse und vor allem die mit Schmelzfarben bemalten, bereits aus der folgenden Zeit, der der Mongolenherrschaft, stammen, da ja die Anwendung von Schmelzfarben, wie (S. 75) erwähnt, für diese Zeit in keiner Weise feststeht und auch nicht allzu wahrscheinlich ist. Sie dürften alle, auch die verwandten Arbeiten der vorhergehenden sowie auch der folgenden Zeit, gegenüber dem edleren Erzeugnis des Porzellans in der chinesischen Keramik das dargestellt haben, was in der unserigen seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts das Steingut ausmacht, einen billigen Ersatz für jenes, das auch wegen seiner leichteren Herstellung viel weniger kostspielig gewesen sein muß.

Die zweite Gruppe dagegen ist jetzt durchaus für die Mingzeit gesichert, ja schon für den Beginn derselben, da unter den zu dieser gehörenden Stücken sich ein Topf befindet, der die Zahl 1446 trägt, mithin aus der Zeit des damals regierenden Mingkaisers Tschêng-T'ing[441]) stammt. Diese Gruppe dürfte auch, wenigstens z. T., für Ts'etschou durch jene oben (S. 103) erwähnten, auf diese Gegend hinweisenden Aufschriften gesichert sein, die dann vielleicht auch zur Annahme einer schon früheren Herstellung solcher, wenn auch keineswegs aller, zur ersten Gruppe gehörenden Arbeiten berechtigen.

Sie zeigt gegenüber der ersten Gruppe eine viel reichere, entwickeltere und im einzelnen durchgeführte Bemalung, die auch meist in viel kleinerem Maßstab gehalten ist. Auch ist sie jetzt nicht mehr so breit und flott mit dem Pinsel hingeworfen, vielmehr in der Hauptsache in fast ganz linearer, feiner Zeichnung ausgeführt (Farbentafel 16 oben Mitte). Sie gibt sich damit ersichtlich als Äußerung einer schon weit reicher entwickelten, anspruchsvolleren Zeit, wie es die Mingzeit gewesen. Sie ist meist ungemein geistreich und künstlerisch durchgeführt. Auch bei ihr sind an den breiten Farbflächen die Innenzeichnungen wieder sehr fein, mit dem Pinsel ausgehoben, dafür kommen mit brauner Farbe bedeckte Stellen weit seltener vor. Doch gibt es jetzt Stücke, die völlig mit der braunen oder schwarzen Farbe überzogen sind, aus der dann die Ornamentik wieder sehr fein ausgehoben worden ist[442]). Die Motive sind auch hier in erster Linie pflanzlicher Art: gerollte, gewundene, mehr oder weniger stilisierte Ranken und ähnliche, die z. T. auf Flechtmuster- oder Perlgrund stehen; dann naturalistisch gehaltene, sehr geistreich und flott gezeichnete Blumen- und Pflanzendarstellungen, wie Bambuszweige, Lotosstauden, Päonien u. dgl., oft auch großartig gezeichnete Tierdarstellungen, wie Tiger (Stockholm, Sgl. Hallwyl), Hirsche und Rehe, Tanzbären. Hasen, Hunde des Foh usw., vor allem aber gibt es auffallend oft figürliche Szenen in Landschaften, am häufigsten solche aus dem Leben von Philosophen oder mit taostischen Gottheiten und endlich wieder Schriftzeichen. Alle diese Darstellungen sind in meist mehrfach ausgezogenen, von feinen Linien eingefaßten Einzelbildfeldern gegeben, deren Zwischenraum gleichfalls von Rankenwerk ausgefüllt ist. Daneben kommen dann auch Ornamente, wie Mäanderbänder, Bandgeschlängel, feine Spirallinien u. dgl. mehr, sowie auch wieder Spitzblättereinfassungen vor und endlich auch die umlaufenden, auf der Töpferscheibe gezogenen Bänder, die aber jetzt, entsprechend der übrigen Ornamentik, viel feiner gehalten sind. Diese Ornamentik findet sich vielfach auf bedeutend größeren Stücken, vor allem auf fast schon typisch gewordenen bauchigen, unten stark eingezogenen Vasen mit kurzem, geradem Rand (Farbentafel 1 oben Mitte), dann auch bisweilen auf Schlafstützen verschiedener Form, deren Seiten oft ganz mit Braun zugedeckt sind, ferner auf großen Vasen von gedrückt kugeliger Gestalt mit äußerst langen, mit kleinen Ösen versehenen Hälsen, auf Bechern mit geraden Wandungen, auf drei Füßen stehenden Räuchergefäßen usw. Alle zeigen schon reichere und zierlichere Formen. Zu dieser Gruppe gehören wohl die meisten der mit „trockenem" Rot und mit grünen und gelben Schmelzfarben bemalten Stücke, ferner die grün oder türkisblau glasierten, an denen auch einmal violette und grüne Bemalung vorkommt[443]), endlich die meisten der bereits erwähnten figürlichen Schöpfungen, soweit sie als wirklich alt anzusehen sind.

An diese älteren Stücke reihen sich dann diejenigen an, die heute noch in Unmengen zu Ts'e-tschou für den Hausgebrauch der Chinesen hergestellt werden, jedoch vielfach mit jenen verwechselt werden. Sie scheinen alle aus einem grauweißen Steinzeug zu bestehen und mit einer rahmfarbenen, leicht haarrissigen

Glasur überzogen zu sein, sind aber noch ganz im Stil der alten Vorbilder gehalten. Sie sind meist wieder dunkel- oder kastanienbraun, daneben aber auch mit den bunten Schmelzfarben bemalt, doch nicht mehr ganz so flott. Unter ihnen kommen vielfach auch wieder figürliche Schöpfungen vor, die aber alle, im Vergleich zu den alten, recht roh ausgefallen sind. Daneben aber gibt es auch noch bewußte Fälschungen, die heute wohl von keinem anderen Erzeugnisse dieser frühen Zeiten in solchen Mengen hergestellt werden dürften. Sie sind in einer meist unrein gelb- oder grünlichbraunen Farbe, daneben aber auch — das gilt vor allem für meist flache Schalen und kleine Väschen — mit bunten Schmelzfarben bemalt. Auch ist ihre Glasur, um ihnen das Aussehen des Alters zu geben, meist künstlich abgerieben. Und dann soll es noch alte Stücke geben, die zur Erhöhung ihres Wertes nachträglich mit Schmelzfarbenmalerei versehen worden sind[444]).

Dann aber wird heute, freilich bis jetzt mit nicht viel größerem Rechte, mit dem Ts'etschou-yao noch eine andere Gruppe in Verbindung gebracht, die eine ganz andere Verzierungsweise aufweist, die gleichfalls schon in der T'angzeit aufgekommen war (s. S. 60). Sie scheint nur bei Arbeiten aus hellgrauem oder gelblichem, aber nicht dunklem Ton vorgekommen zu sein und beruht wieder auf jener sonst in der ganzen chinesischen Keramik nicht wieder vorkommenden Technik, die wir vor allem von den sogenannten Mezzamajoliken Italiens her kennen, der sogenannten Sgraffito-Technik, bei der unter einer durchsichtigen Glasur aus einem dick aufliegenden, farbigen Überzug der Grund der Ornamentik oder die Ornamente selber, sowie auch die Innenzeichnung derselben wieder herausgehoben sind und die andersgefärbte Masse bloßgelegt haben. Bei den hier in Frage kommenden Stücken ist sie in mehrfacher Weise durchgeführt worden. Bei der einfachsten stellt sie unter einer dicken, durchsichtigen, bisweilen etwas gelblichen oder auch ausgesprochen grünen Glasur in der weißen oder gelblichen Farbe des Überzugs oft in Zonen angeordnete Pflanzenmotive dar, während der Grund wie die Innenzeichnung die graue Farbe der Masse zeigen. Die Wirkung dieser Ornamentik gibt sich naturgemäß nicht allzu kräftig. Sie ist daher anscheinend auch nur bei nicht allzu großen Gegenständen angewandt worden, so vor allem birnförmigen Vasen mit schlankem Hals (Taf. 23 unten rechts), kleinen, flachen Schalen, dann auch einmal an einem Teetopf mit hochgezogenem Ausguß und Griff. Dann ist sie oft bei der Glasur selber zur Anwendung gelangt. Hier gibt es recht große bauchige, einfach gestaltete Töpfe, daneben auch birnförmige Vasen mit dick aufliegender, tiefbrauner oder schwarzer, ziemlich glänzender, ganz undurchsichtiger und oft auch leicht lüstrierender Glasur, aus der der Grund wie die Innenzeichnung der Ornamentik gleichfalls herausgehoben sind, so daß letztere braun oder schwarz auf der grauen Masse steht. Die Ornamentik zeigt hier groß gehaltene, gewundene, dicht zusammengehaltene Ranken mit breiten, oft stark ausgezahnten Blättern, zwischen denen sich auch bisweilen einmal ein kühn gezeichnetes Tier bewegt (Taf. 23 oben und unten Mitte). Merkwürdig jedoch ist, daß hierbei vielfach, so auf den großen Töpfen, die Ornamentik auf der einen Seite ganz schematisch

gehalten ist, so daß es hier eine Schau- und Rückseite gibt. Bei allen diesen Stücken ist die Ornamentik der Technik entsprechend stets sehr einfach und großzügig durchgeführt worden. Durch Verbindung dieser Techniken aber, indem man z. B. in den ausgehobenen Grund Überzugsmasse oder Glasur von anderer Farbe füllte oder auch wohl die verschiedenen Techniken an einem und demselben Stücke vereinigte, hat man dann noch besondere, freilich bisher erst sehr selten festgestellte Spielarten zuwege gebracht.

Auch diese ganze Gruppe dürfte keineswegs völlig der Sungzeit angehören. Auch bei ihr zeigen manche Stücke doch eine Ornamentik, die schon zu reich und auch zu klein im Maßstab gehalten erscheint[445]), als daß sie schon dieser frühen Zeit zugewiesen werden könnten. Doch haben sich bei zweien dieser Art die Jahreszahlen 1063 und 1071 gefunden[446]), sowie auch Bruchstücke aus grauer Masse mit weißem Überguß, sowie mit wieder fortgenommener, dunkelbrauner Glasur in Turfan, an Stellen, die kaum vor dem 12. Jahrhundert offen gewesen sein können[447]), so daß das Vorkommen dieser Techniken für die Sungzeit, doch damit keineswegs auch schon für Ts'etschou feststehen dürfte. Vielmehr lassen die in Turfan gefundenen Stücke, sowie der Umstand, daß auch wieder in dem von diesem doch so entfernt gelegenen Korea Nachahmungen vorkommen[448]), wohl wieder darauf schließen, daß derartige Stücke in China an mehreren Stellen hergestellt worden sind.

Besonders muß noch erwähnt werden, daß sich in der Dresdener Porzellansammlung ein Stück befindet, das mit der zuerst hier besprochenen Gruppe recht verwandt ist, doch dabei eine ganz besondere Stellung einnimmt (Taf. 22 oben). Es handelt sich um ein kleines, eiförmiges Väschen von sehr lichtrahmfarbener Tönung, das aber durch seine Durchscheinbarkeit, im Gegensatz zu allen den übrigen hier beschriebenen Stücken, sich durchaus als Porzellan dokumentiert. Es zeigt eine ganz eigenartige, weit fester gezeichnete und auch mehrfach konturierte oder gestrichelte Ornamentik: zwischen eigenartig stilisierten Ranken ein seltsames Tier, dazu ein Sternbild und ähnliches, wie sie in dieser Art bisher in der ganzen chinesischen Keramik nicht wieder festgestellt sein dürfte. Es ist in einem lichteren, warmen, wieder „trocken" eingebrannten Braun ausgeführt, das an den dicken Stellen wieder stark lüstriert. So gibt es sich als eine weit höhere keramische Leistung, zu der bisher kaum ein Gegenstück sich gefunden[449]) und ist seinem ganzen Stil nach wohl in keine spätere Zeit als in die Sungzeit, wenn nicht in eine noch frühere zu setzen. Es dürfte damit eins der merkwürdigsten Stücke sein, die wir aus diesen Zeiten kennen.

5. DAS KING-TÊ-YAO.

Die bei weitestem umfangreichste Porzellanproduktion scheint jedoch damals in Tsch'ang-nan tschên in der Provinz Kiangsi stattgefunden zu haben, wo ja schon, dank nicht zu ferner, vortrefflicher Kaolinlager seit dem 1. Jahrhundert vor Chr. in der Nähe ein keramischer Betrieb nachweisbar gewesen war (s. S. 28), dann am Beginn der T'angzeit allem Anscheine nach bedeutende Ver-

besserungen stattgefunden haben (s. S. 42), daß von nun an die chinesische Keramik anscheinend eine ganz neue Entwicklung nahm[447]). Damals aber war der Betrieb hier schon so bedeutend, daß es nicht weniger als dreihundert Fabriken gab, deren Erzeugnisse durch ganz China verkauft wurden, ein neuer Beweis, wie sehr sich schon in dieser Zeit das Porzellan, und zwar das weiße, in den Vordergrund gedrängt hatte und zu allgemeiner Verwendung gekommen war. Gewiß ist damals bereits die Grundlage gelegt worden zu jener allgemeinen Konzentration der Porzellanerzeugung an diesem Orte, die ihn dann in der folgenden Zeit zum wichtigsten Herstellungsort des gesamten chinesischen Porzellans gemacht hat, dem gegenüber alle bisherigen sonstigen Fabrikationsstätten so gut wie verschwinden.

Hier wurde auch für die Kaiser weiter gearbeitet. Wenigstens ist für die Zeit des Kaisers Tschên-Tsung überliefert, daß es hier damals in der Periode King-tê (1004—1007) eine Fabrik gab, die für diesen tätig war und von einem eigens dazu ernannten kaiserlichen Beamten beaufsichtigt wurde[451]) und dieser Kaiser befahl dann auch, daß alle für ihn hier hergestellten Stücke die Worte King-tê nien tschih, d. h. in der Periode King-tê hergestellt, tragen sollten. Es ist dies das erste Beispiel jener „Kaisermarken", chinesisch Nien-hao genannt, die bald im chinesischen Porzellan eine so große Rolle spielen und ein so wichtiges Hilfsmittel zu dessen Datierung werden sollten (s. S. 320). Nach dieser Marke aber wurden dann die hier hergestellten Porzellane bald allgemein genannt und darüber geriet der damalige Name dieses Orts bald so in Vergessenheit, daß an seine Stelle nun allgemein die Bezeichnung King-tê tschên trat, unter dem es dann in der Folgezeit so berühmt geworden ist[452]). Auch wird weiter berichtet, daß in dieser Zeit, wie es auch in der folgenden Periode geschah (s. S. 146), so oft die kaiserliche Hofhaltung von hier Porzellan zu haben begehrte, ein besonderer Befehl erlassen ward, worauf der Betrieb in der für den Kaiser arbeitenden Manufaktur wieder aufgenommen wurde, um nach Erledigung des Auftrags zunächst wieder eingestellt zu werden[453]).

Das hier hergestellte Porzellan war fast ausschließlich wieder von weißer Farbe und wird von den chinesischen Quellen wieder sehr gerühmt, ja dem Ting-yao fast gleichgestellt; es wird ausdrücklich als rein weiß und ohne Flecken bezeichnet und soll dem weißen Jade ganz gleichgekommen sein[454]), weshalb es auch nach der Hauptstadt des Bezirks, in dem Tsch'ang-nan tschên lag, Jaotschoujade genannt und unter dieser Bezeichnung durch das ganze Reich verkauft ward. Die für den Kaiser Ming-se hergestellten Stücke sollen auch wieder recht dünnwandig und ihre Glasur glänzend und glatt gewesen sein. Auch wird die Feinheit ihrer Formen besonders gerühmt. Sie wurden dann in den übrigen Fabriken nachgebildet.

Hier in King-tê tschên soll es jedoch damals auch schon Arbeiten gegeben haben, die zu den wenigen der Sungzeit gehörten, von denen die Quellen berichten, daß sie schon blaue oder grüne Ornamentik (hua ts'ing) gezeigt hätten[455]). Auch bei diesen wissen wir nicht, ob es sich hier wieder um jene „trockenen", d. h. ohne Zusatz von Glasfluß eingebrannten Farben gehandelt

hat, wie solche wohl fast allein die aus dieser Zeit uns überkommenen, bemalten Stücke aufweisen (s. S. 104), oder vielleicht bereits um Schmelzfarben oder, falls es sich hier um blaue Bemalung handelt, auch gar schon um die freilich bedeutend schwieriger zu gewinnende, mit dem Porzellan im Scharffeuer zugleich zu brennende Malerei mit unter der Glasur aufgetragenem Kobaltblau, die bald im chinesischen Porzellan eine so bedeutende Rolle spielen und überhaupt ja das wichtigste Dekorationsmittel des gesamten Porzellans werden sollte. Doch steht ja die Anwendung beider Techniken schon in dieser Zeit, wie bereits (S. 75) erwähnt, in keiner Weise fest und sie ist darum wohl auch hier nicht gerade allzu wahrscheinlich.

Neben der Herstellung von weißem Porzellan scheint man nicht weniger auch wieder in Anlehnung und engem Anschluß an die anderen Fabriken dieser Zeit auf die Gewinnung farbiger Glasuren ausgegangen zu sein. So ist von Erzeugnissen von King-tê tschên die Rede, die neben dem noch zu erwähnenden Lung-ts'süan-yao (s. S. 112) gar wohl bestehen konnten, demnach wohl nur grün glasiert gewesen sein können[456]), dann von Nachbildungen des Kuan (s. S. 83) und des gleichfalls noch zu erwähnenden Kün-yaos[457]) (s. S. 128), die aber wohl hier nur in Porzellan hergestellt sein können. Endlich scheint es hier auch rotglasierte gegeben zu haben, die mit den besten derartigen von Tingtschou (s. S. 91) hätten wetteifern können[458]). Von diesen scheinen jedoch manche in mehreren Farben spielend aus dem Brennofen herausgekommen zu sein, die aber nicht gefielen und darum gleich vernichtet wurden, ein Beweis, wie wenig diese Zeit die durch die Laune des Feuers hervorgerufenen farbigen Veränderungen geliebt hat[459]).

Kein einziges Stück hat sich jedoch bis jetzt mit Sicherheit als dieser Zeit angehörendes Erzeugnis von King-tê tschên bisher nachweisen lassen. Es würde auch wohl, selbst wenn wir weiße Porzellane besäßen, die wir dieser Zeit wirklich zuschreiben könnten, wohl kaum bei den so geringen Anhaltspunkten, die wir hierfür besitzen, sich aus diesen herausfinden lassen. Sie können jedoch auch alle, weil wohl vorwiegend Gebrauchsgegenstände, mit der Zeit wieder sämtlich zerbrochen sein. Trotzdem finden sich bisweilen Stücke, die die oben erwähnte Marke des Kaisers King-tê tragen, die aber ihrer ganzen Erscheinung nach nur als spätere Nachbildungen oder Fälschungen angesprochen werden müssen.

Ganz dicht bei King-tê tschên befand sich aber damals noch eine weitere Fabrik zu Siang-hu, die auch ganz gute Erzeugnisse hergestellt haben muß[460]). Sie werden bald als weiß, bald als gelblich, bald auch als hirsefarben (mi sê[461]), oder als bleichgrünlich oder bläulich (ts'ing) geschildert, waren ziemlich dünnwandig und besaßen wieder im Gegensatz zu denen von King-tê tschên eine haarrissige Glasur. Doch hatte diese Fabrik keinen allzu langen Bestand: schon am Beginn der Mingzeit lag sie völlig in Trümmer. Doch wurden ihre Erzeugnisse später in King-tê tschên wieder nachgebildet[462]), ein weiterer Beweis, daß sie nicht so ganz schlecht gewesen sein können und auch etwas Besonderes dargestellt haben müssen.

6. DAS LUNG-TS'ÜAN-YAO.

(KO-YAO.)

Das Lung-ts'üan-yao gehört gleichfalls zu jenen Erzeugnissen der Sungzeit, die von den Chinesen im allgemeinen weniger geschätzt zu werden pflegen[463]). Seine Herstellung fand vom Beginn dieser Zeit an[464]) bei dem am Fuß eines Hügels gelegenen Marktflecken Liu-t'ien statt, der etwa 26 km von dem im südlichen Teile der Provinz Tschêkiang in der Präfektur K'ütschou fu gelegenen Orte Lung-tsüan entfernt lag. Von diesem erhielt es zunächst seinen Namen, ward aber daneben auch, wenn auch seltener, nach dem Namen der Präfektur, zu der es gehörte, Kütschou-yao oder nach seiner Farbe ts'ing- oder altes ts'ing-yao genannt. Der Betrieb muß auch hier wieder sehr groß gewesen sein. Wie berichtet wird, lebte die ganze Bevölkerung dieses Ortes von der Töpferarbeit[465]). Es war demnach wieder ein ausgesprochenes Massenprodukt, was hier hergestellt wurde.

Da die hier angefertigten Erzeugnisse jedoch nicht zu den besonders geschätzten dieser Zeit gehörten, so erfahren wir im allgemeinen nicht allzuviel über dieselben. Berichtet wird, daß sie aus feinem, weißem Ton bestanden und sehr fest und dickwandig waren, weshalb sie nicht leicht zerbrachen. Ihre Glasur wird als grün (ts'ing)[466]) von verschiedenen, helleren oder dunkleren Spielarten bezeichnet, die bald mit dem Grün junger Zwiebeln oder Bäume[467]), bald mit dem von Oliven oder auch wieder dem Blaugrün der Königsfischer[468]) verglichen, daneben auch als „mehlig" oder sanft grün bezeichnet werden. Es handelte sich mithin auch hier wieder ersichtlich um eine Scharffeuerglasur, die, wie sich herausstellen wird (s. S. 117), durch Eisenoxyd[469]) gefärbt ward, die man jedoch anscheinend wiederum nicht völlig in der Gewalt hatte. Infolge ihrer Dickwandigkeit aber fielen die Stücke etwas plump aus, weshalb sie später für „gewöhnliche" Erzeugnisse galten. Es fehlte ihnen die „Anmut und Zierlichkeit" der besseren Produkte dieser Zeit. Besonders erwähnt werden Schalen mit dem für diese Zeit so beliebten Motiv zweier Fische, sowie auch solche mit „Kupferringen" als Griffe, dann Wassertöpfe mit fein eingravierten Verzierungen, Schalen zum Auswaschen von Pinseln, die wiederum mit Fischen verziert, wie Chrysanthemen oder in Form von buddhistischen Almosenschalen gestaltet oder auch mit „hundertfach gefalteten Rändern" versehen waren; endlich Gefäße in Gestalt von Kröten und Fröschen, Siegel und Papierbeschwerer in Form eines auf einer Trommel ruhenden „Löwen", Räuchergefäße, die wieder alten, mit „Warzen" versehenen Bronzen nachgebildet waren und ähnliches mehr[470]).

Neben diesen grünglasierten Erzeugnissen sollen hier auch Nachahmungen der (S. 86) erwähnten Abart des Kuan-yaos aus schwarzer Masse hergestellt worden sein. Nur soll bei diesen die Glasur nicht wie bei jener haarrissig ausgefallen sein[471]).

Dann aber gab es eine kürzere Zeit, wo hier auch weit bessere, wenn auch

recht ähnliche Erzeugnisse hergestellt wurden, die sogar oft wieder zu den besten der Sungzeit gerechnet und hierbei vor allem dem Kuan-yao gleichgestellt wurden. Es geschah dies anscheinend erst in der Zeit der südlichen Sungdynastie[472]) durch zwei aus der Gegend von Kütschou stammende Brüder, Tschang mit Namen, die, beide für sich in eigenen Fabriken arbeitend, verwandte, aber doch deutlich voneinander unterscheidbare Erzeugnisse herstellten, von denen die des älteren (Scheng-yi) Ko-yao, d. h. Erzeugnisse „des älteren Bruders", die des jüngeren (Scheng-ör) Tschang-Lüng-tsüan-yao oder nur Tschang-yao genannt wurden. Sie unterschieden sich zunächst schon durch ihre Masse; während letztere sich mehr an die des gewöhnlichen Lung-ts'üan-yao gehalten zu haben scheint, verwandte der ältere Bruder anscheinend immer eine braune[473]). Doch zeigten alle diese Arbeiten gleich dem Kuan-yao wieder einen „eisenfarbenen" Fuß, die des älteren daneben auch, weil wegen des Abfließens der Glasur die Farbe der Masse hindurchdrang, wieder einen braunen Rand. Die Glasur war bei beiden, wie die des gewöhnlichen Lung-ts'üan-yao, wieder grün, gleichfalls in verschiedenen Abschattierungen. Doch scheint die des jüngeren Bruders dunkler gewesen zu sein[474]). Sie wird als unübertrefflich klar und rein, wie Jade geschildert, lag aber, da stellenweise die weiße Masse hindurchgeschimmert haben soll, anscheinend nur dünn auf. Die des älteren Bruders dagegen wird bisweilen mit gewissen Spielarten des Kuan-, ja selbst des Ju-yao[475]) verglichen. Auch bei ihr ist von bleichgrüner Farbe (fên ts'ing), die einmal mit Meereswogen zur Zeit des Frühlings verglichen wird[476]), von eiweißer (luan pai), Asch- (hui sê) und Hirsefarbe (mi sê)[477]) die Rede. Das Ko-yao wurde darum auch bisweilen unmittelbar mit dem Kuan-yao zusammengestellt, doch seine Glasur dann als weniger schön bezeichnet[478]). Auch zeigte diese oft ähnliche Flecken[479]) (s. S. 84). Sie gelang demnach anscheinend nicht immer. Geschätzt aber wurde später vor allem die hirsefarbene und die bleichgrüne Farbe. Der Hauptunterschied zwischen den Erzeugnissen der beiden Brüder bestand darin, daß bei denen des jüngeren die Glasur ganz geschlossen, bei denen des älteren dagegen anscheinend stets mit Haarrissen versehen war[480]), die im Gegensatz zu denen des Kuan-yao mit Fischlaich[481]) verglichen oder auch als solche „der hundert Gefahren" genannt wurden. Sie waren demnach klein und engmaschig und entsprachen damit jener Form, die der Franzose für gewöhnlich als truité zu bezeichnen pflegt. Doch ist daneben auch, wie beim Kuan-yao, von „Eis- und Pflaumenblütenhaarrissen" die Rede, die gleichfalls wieder mit roter oder schwarzer Farbe eingerieben waren. In der Tat zeigt das einzige bei Hiang abgebildete Stück solche der ersteren Art. Haarrisse aber scheinen für dies Produkt so charakteristisch gewesen zu sein, daß später in China alles mit solchen versehene Porzellan Ko-yao genannt ward, auch wenn es im übrigen mit diesem nichts weiter zu tun hatte und auch nicht einmal grün glasiert war. Im übrigen sollen beide Erzeugnisse dünnwandiger als das gewöhnliche Lung-ts'üan-yao gewesen sein; doch nicht in dem Maße, wie die sonstigen berühmten Erzeugnisse dieser Zeit. Sie waren auch zierlicher und besser gearbeitet und müssen nach allem recht reizvolle Gebilde gewesen sein.

Hergestellt wurden im Ko-yao fast die gleichen Gegenstände wie im Kuan-yao. So hören wir auch hier wieder[482]) von Räuchergefäßen in Form alter Bronzen, von Vasen zur Aufnahme von Räuchergeräten (Chu p'ing) wie von Blumen (hua-p'ing) verschiedenster Form, achteckigen sowie tassenähnlichen Bechern, dann wieder von den üblichen Geräten für den Schreibtisch: Wassergefäßen zum Auswaschen der Pinsel und Wassertropfern gleicher Gestaltung wie bei jenen, von „nach alten Zeichnungen" geformten Pinselhaltern in Gestalt von drei oder fünf Hügeln, wie Hiang auch als das einzige von ihm wiedergegebene Stück eins abbildet, das jedoch nicht so reich und fein durchgebildet erscheint, wie das von ihm abgebildete Stück Kuan-yao gleicher Art. Dann auch wieder von Tuschreiben, die sogar ganz besonders gerühmt, ja selbst über die aus den edelsten Gesteinen angefertigten gestellt werden[483]). Weiter werden dann genannt: Papierbeschwerer in Form aufgeringelter, molchartiger Drachen, Siegel mit fein geformten, schön ausgestalteten Griffen, Dosen für Siegel, vier- oder, wenn auch seltener, acht- oder vielkantig, sowie endlich auch von achtkantigen Wein- und sogenannten Hochzeitsbechern in Gestalt zweier Pfirsiche, die auf einer in der Mitte vertieften Unterschale standen und voneinander zu trennen waren. Über die Erzeugnisse des jüngeren Bruders dagegen erfahren wir im allgemeinen weniger. Sie haben sich anscheinend nicht so stark von dem gewöhnlichen Lung-ts'üan-yao abgehoben, wie auch eine chinesische Quelle ausdrücklich erwähnt[484]), daß sie von der Fabrikation dieses ausgingen, es nur hinsichtlich der Arbeit und Schönheit der Zeichnung verbesserten. Erwähnt werden nur Schalen und Vasen. Sicherlich aber werden die elf Stücke, die Hiang als Lung-ts'üan-yao wiedergibt, größtenteils, wenn nicht alle, Erzeugnisse dieses Bruders gewesen sein, auch wenn er dies nicht ausdrücklich erwähnt. Sie stellen in der Tat ganz ausgezeichnete Arbeiten dar, die alles weit hinter sich lassen, was wir heute mit dem Lung-ts'üan-yao in Verbindung zu bringen pflegen. Es handelt sich hier auschließlich um kleinere Gegenstände, bei einem sogar um einen der kleinsten, die er überhaupt wiedergibt. Auch erscheinen sie alle fein und schön geformt. Meist stellen sie wieder Nachbildungen alter Bronzen dar, vor allem von im Po ku t'u lu abgebildeten. Das seltenste Stück ist hier ein Opfergefäß in Gestalt eines mit hoch aufgerichteten Ohren dastehenden, von altertümlich geschlängelten Linien überzogenen Rhinozeros, dessen Sattel den Deckel bildet. Daneben erblickt man eine in der damals angeblich sehr üblichen Form eines länglichen, gekrümmten Kürbisses gestaltete Weinkanne, die, am Hals mit eingegrabener Blätterornamentik verziert, mit einem an sehr feingliedrigen Ketten hängenden Griff versehen ist. Dann eine andere vierkantige, mehr flaschenartige, die, gleichfalls mit einem an feingliedrigen Ketten hängenden Griff versehen, auf der einen Seite äußerst fein eingeritzte, schuppenartige Ornamentik mit Innenzeichnung zeigt, darüber, wie auch auf dem Deckel, galoppierende Tiere, die ganz an die der früher besprochenen (S. 35) Hanvasen erinnert, an der anderen nur feine, rautenförmig angeordnete Linienornamentik aufweist. Ferner ein kleiner, leicht bauchiger, auf drei kurzen Füßen ruhender Wassertopf mit zwei Ringe haltenden Faultierköpfen an den Seiten, der von zwei schmalen Bändern

mit sehr fein eingeritzten Mäander- und Liniengewindebändern umzogen ist, sowie eine einer Bronze der T'angzeit nachgebildete, einfach gestaltete, breite, bauchige, fußlose Blumenvase mit breiterer Öffnung in der Mitte und vier kleineren, röhrenartigen Gebilden an der Seite zum Einsetzen einzelner Blumen, wie dies auch später in China vielfach geschah. Endlich, als kompliziertestes Stück, eine kleine Lampe, in Form eines altertümlich stilisierten, sich windenden, eine Schale für Öl tragenden Astes, an dem ein Nebenzweig sich auf einen Klauenfuß stützt. Hieran reihen sich dann Stücke, die rein keramisch empfundene sind. Die einfachsten sind das schon erwähnte kleinste der von Hiang wiedergegebenen Stücke, ein angeblich nur einen Zoll hohes, auf recht niedrigem Fuß stehendes halbkugeliges Väschen mit langem Hals mit zwei an Ösen hängenden Ringen. Ferner eine bauchige „Heißwasserflasche" mit langem, von einem feineren Ring umzogenen, oben sich erweiternden (Taf. 25 rechts), eingezogenen Hals, sowie eine bauchige, mehrfach eingezogene Vase. Daneben gibt er dann noch eine kleinere, schlanke Vase in Form zusammengelegter Palmenblätter mit eingraviertem Geäder wieder und endlich einen kleinen, auf schlankem, hohem Fuß stehenden Deckelnapf, dessen Leibung mit einzelnen zwischen Pilzen aufsteigenden Chrysanthemen in stark erhabener Arbeit sehr fein verziert ist, ein anscheinend ganz besonders reizvolles Stück (Taf. 24 links).

Auch das Lung-ts'üan-yao ist, obwohl es nicht zu den berühmten Erzeugnissen dieser Zeit gehörte, wohl, weil seine Herstellung nicht allzu schwer war, häufig nachgeahmt worden, ja es hat wohl keine Periode des chinesischen Porzellans gegeben, die nicht verwandte, grün glasierte Erzeugnisse hergestellt hat. Schon in der Sungzeit gab es im Gebiet von Lung-ts'üan eine zweite, doch weit weniger bedeutende Töpferwerkstatt im Dorfe Kin-ts'un[485]), die verwandte, aber weniger gute Arbeiten lieferte. Daneben wurden damals in der Provinz Tschê-kiang dem Lung-ts'üan-yao gleichende, dicke und schwere Erzeugnisse mit hellerer, wie dunklerer grüner Glasur in der Nähe von Li-schui hien im Bezirk Tchutschou hergestellt[486]), die gleichfalls Tschu-yao genannt wurden, doch gleichfalls dem Lung-ts'üan-yao sehr nachgestanden haben sollen. Und dann soll es ja auch damals, wie (S. 111) erwähnt, in King-tê tschên von besonderen Töpfern nachgebildet worden sein[487]). Schon aber war auch dies Erzeugnis außerhalb Chinas nachgeahmt, wie ja schon das Ting-yao, in Korea ferner sogar, wie Funde gezeigt haben, in dem anderen Grenzlande Siam[488]). Die in Korea angefertigten Erzeugnisse sollen jedoch immer nur bleichgrün ausgefallen, dafür aber häufig mit weißen Blumenzweigen verziert gewesen sein (s. S. 126). Sie wurden aber von den Chinesen für recht wertlos gehalten[489]).

In der Mongolenzeit wurde dann die Fabrikation des Lung-ts'üan-yao in L'iu-tien fortgesetzt, die anscheinend auch Erzeugnisse von gleicher Güte, wie bisher, zeitigte[490]). Am Ende dieser Zeit wurde sogar noch einmal die Herstellung des Ko-yao versucht, das aber wegen Verwendung von grober, „trockener" Masse wenig gut und unschön in der Farbe ausfiel. Dann aber sank die Fabrikation stark hinab, als in der folgenden Dynastie der Ming (1368—1643), die Fabrik aus unbekannten Gründen nach dem etwa 16 Meilen östlich von Lung-ts'üan

gelegenen Kütschou fu selber verlegt ward[491]), wo nach lokaler Tradition noch bis zum Ende dieser Periode gearbeitet sein soll[492]). Die hier hergestellten Erzeugnisse wurden jetzt nur noch Kü-yao genannt. Sie bestanden wiederum aus weißer[493]), aber grober Masse und waren auch schlecht gebrannt und glasiert. Daneben hat man jedoch auch hier wieder das Ko-yao nachzumachen versucht, doch ohne großen Erfolg. Haarrissiges soll keinen „eisenfarbenen" Fuß gezeigt haben, bestand demnach wohl aus zu reiner Masse, besaß es dagegen einen solchen, dann klang es nicht, war demnach wohl nicht aus festgebrannter Masse hergestellt[494]). Diese soll von den „Phönixhügeln" hergeholt sein[495]), die vielleicht dieselben waren, an deren Fuß, wie früher (S. 83) erwähnt, die zweite Fabrik lag, in der in der Sungzeit das so vortreffliche Kuan-yao hergestellt worden war. Daneben aber ward das Ko-yao in dieser Zeit auch wieder zu Yi-hing in der Provinz Kiangsu von dem bereits erwähnten (S. 87) Ngou, sowie unter dem Kaiser Wan-li (1573—1619) zu King-tê tschên von dem gleichfalls erwähnten (s. S. 87) Hu-yin-tao-jen mit großem Erfolge nachgebildet, über deren Arbeiten aber nichts weiter berichtet wird, als daß die des letzteren keine Haarrisse, wie Eis gezeigt hätten[496]).

Dann wurden der des Lung-ts'üan-yao ähnliche Glasuren auch wieder während der ganzen folgenden Periode der Ts'ingdynastie (1643—1912) in King-tê tschên hergestellt. Es geschah dies schon, wie die Erzeugnisse dieser Zeit zeigen, in reichlichstem Maße um die Wende des 18. Jahrhunderts, unter dem Kaiser K'ang-Hi (1662—1722) (s. S. 235) und hat hier dann niemals wieder aufgehört. Von der Zeit der Kaiser Yung-Tschêng (1723—1735) an wurden hier auch wieder bleichere und tiefere Spielarten hergestellt, jedoch nur von Töpfern, die sich auch mit der Nachbildung des Kuan-yao (s. S. 83) und haarrissiger Porzellane, darunter auch solcher nach Art des Ko-yao beschäftigten[497]). Doch ging man bei allen diesen Arbeiten keineswegs auf wirkliche getreue Nachbildungen des alten Lung-ts'üan-yao aus. Wirkliche Fälschungen wurden hier jedoch, wie uns der früher erwähnte Père d'Entrecolles berichtet, am Anfang des 18. Jahrhunderts hergestellt. Sie sollen auch sehr gut gelungen sein[498]). Daneben wurde in der Zeit des Kaisers Yung-Tschêng dann das Lung-ts'üan-yao auch noch in der Provinz Kuangtung nachgebildet, doch merkwürdigerweise nur von Töpfern, die aus der benachbarten Provinz Fukien stammten, aber angeblich nicht mit großem Erfolg[499]).

Endlich hat auch das Inselreich Japan, wo sich das Lung-ts'üan-yao stets einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut hat, wie datierbare Stücke beweisen, spätestens seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nachdem es seit dem 16. Jahrhundert China glücklich das Geheimnis des Porzellans abgelauscht hatte, sich mit der Erzeugung ähnlicher Glasuren befaßt. Es geschah dies spätestens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts[500]) in den in und bei Arita in der Provinz Hizen, der Hauptfabrikationsstätte des japanischen Porzellans gelegenen, zahlreichen Fabriken und zwar, wie aus jenen Stücken gleichfalls hervorgeht, in verschiedenen derselben zu gleicher Zeit[501]).

* * *

Das gewöhnliche Lung-ts'üan-yao hat niemals als selten gegolten, da es, wie die chinesischen Quellen selber angeben, wegen seiner Dicke nur schwer zerbrach. Auch erstreckte sich seine Herstellung, wofern sie wirklich schon vom Anfang der Sungzeit an erfolgte und erst nach dem Untergang der Mongolenherrschaft von seinem ersten Herstellungsort verlegt wurde, über einen Zeitraum von über vierhundert Jahren und damit wohl über einen weit größeren, als die irgendeines anderen der Hauptprodukte dieser Zeit.

So dürfte die Annahme, daß von diesem Erzeugnis sich noch Beispiele in großer Zahl erhalten haben, nicht allzu kühn erscheinen und in der Tat werden heute so viele Stücke von uns, wie auch von den Chinesen selber mit ihm in Verbindung gebracht, wie von keinem anderen Erzeugnis dieser Zeit[502]). Es handelt sich bei diesen in erster Linie um recht große, flache, runde Schalen (Taf. 16, 27 u. 28), von denen einige sogar einen Durchmesser von fast einem Meter aufweisen, wie sie in dieser Größe im chinesischen Porzellan kaum wieder vor gekommen sein dürften, die ein erstaunliches technisches Können bekunden; dann um kleinere und größere, auch tiefere Schalen, von denen die letzten bisweilen, wie dies auch bei späteren chinesischen Porzellanen vorkommt, zum Warmhalten mittels eingefüllten, heißen Wassers mit doppelten Böden versehen wurden (Schu-ko-wan, Dresden, Porzellanslg., Taf. 29 oben). Ferner gab es Kelche auf schlanken, hohen Füßen (Taf. 16 unten u. 24) und große, flache auf drei Füßen stehende Räuchergefäße (Taf. 26 oben), Flaschen (Taf. 25 links), bauchige Töpfe, größere Vasen, faßartige Gartensitze u. dgl. mehr. Dazu kommen bisweilen kleinere Gegenstände, wie Schalen, Kannen und Becher. Sie sind alle in der Tat, wie die chinesischen Quellen es angeben, sehr dickwandig und darum recht schwer und bestehen aus einer feinen, grauweißen, festgebrannten Porzellan- oder porzellanartigen Masse. Diese ist an den von Glasur freigelassenen Stellen, infolge im Brande sich oxydierenden Eisengehalts der Masse, rotbraun, ja sogar ausgesprochen zinnoberrot, wohl nach dem Grade des Eisengehalts der Masse[503]) oder der Oxydation, ausgefallen. So vor allem am Boden, der oft, so bei den großen Schalen, ganz glasiert ward, wo man jedoch Stellen frei ließ für ringförmige Stützen, die das Einsinken desselben verhindern, jedoch im Brande nicht anschmelzen sollten. Sie erscheinen jetzt als mehr oder weniger breite Ringe auf dem sonst grün glasierten Grunde. Bedeckt sind alle diese Stücke von guter Erhaltung mit einer sehr stark glänzenden[504]) klaren, sehr durchsichtigen, glatt aufliegenden, recht gut geflossenen, bisweilen jedoch von kleinen Bläschen durchsetzten und darum etwas trüberen Glasur, die, an den oberen Rändern oft, durch stärkeren Abfluß, die helle Masse hindurchscheinen läßt. Ihre Farbe gleicht einem etwas wässerigen Grün, das alle Spielarten von Oliv- oder einem etwas bleichen Blatt- bis zum freilich selteneren Blau-, oder auch Graugrün umfaßt, bisweilen jedoch auch ins Gelbliche spielt. Sie ist auch gelegentlich durch mehr oder weniger große Flecke belebt[505]), wie solche ja auch das Kuan- und das Ko-yao (s. S. 84 u. 113) bisweilen gezeigt haben sollen. Auch hier handelt es sich um eine Scharffeuerglasur, die ihre charakteristische Farbe wieder, wie schon manche der grünglasierten bei Samarra gefundenen Scherben (s. S. 65), durch Eisenoxyd

erhalten hat. Man hat aber auch diese — das beweisen ihre vielen Spielarten — ebensowenig ganz zu beherrschen gewußt, wie die mittels Kupferoxyde gewonnenen hellblauen Glasuren[506]). Nach dieser grünen Farbe aber haben alle diese Stücke sowie auch alle späteren dieser Art seit dem 18. Jahrhundert den Namen Seladone erhalten, nach der Lieblingsfarbe eines im 18. Jahrhundert in Paris in einem dem 17. Jahrhundert entstammenden Roman l'Astrée von Honoré d'Urfé entnommenen Schauspiel als Hirt Seladon auftretenden Bühnenkünstlers[507]). Mit diesem Namen pflegen sie auch noch heute in der Regel bezeichnet zu werden.

Alle diese Stücke wirken wegen ihrer Starkwandigkeit und dickaufliegenden Glasur ziemlich plump und massig. Doch sind sie stets gut und sauber gearbeitet, haben sich im Brande gut gehalten und auch die Farbe der Glasur ist fast immer sehr gleichmäßig im Ton ausgefallen. So kann man sie als technische Leistungen wohl schätzen, um so mehr, da, wie die soeben erwähnten Stützen des Bodens zu beweisen scheinen, ihre Masse im Brande sich ziemlich stark erweicht haben muß.

Die Dicke der Wandung und der Glasur hat dann aber auch ersichtlich den Ausgangspunkt für ihre Formgestaltung abgegeben. Alle diese Stücke sind einfach gehalten. Auch sind sie alle aufgedreht und darum von runder Form. Auch ihre Gliederung ist einfach und Bronzenachbildungen sind selten. Diese beschränken sich fast allein auf ähnliche schalenartige Räuchergefäße[508]) auf drei in Form von Tierköpfen gestalteten Füßen, wie solche schon bei den mit dem Ting-yao in Verbindung gebrachten Arbeiten (S. 100), sowie auch in dem noch zu erwähnenden Kün-yao (s. S. 133) vorkommen. Sie sind meist am oberen Rande von einem Wulst umzogen, darunter mit einer Reihe von kleinen Buckeln oder Knöpfen besetzt und entsprechen so wohl denjenigen Erzeugnissen, die damals nach den Beschreibungen der Quellen alten mit „Warzen" verzierten Bronzen nachgebildet sein sollen. Derartige Buckelreihen finden sich jedoch auch noch bei anderen Stücken, so als obere und untere Randbegleitung bei zylindrischen, leicht ausgebauchten Dosen[509]). Daneben kommen jedoch auch Räuchergefäße von ganz gleicher Grundform vor, die außen rings mit den bereits früher erwähnten, im chinesischen Porzellan so oft als plastischer Schmuck verwandten, in drei Linien von abwechselnd verschiedener Länge bestehenden heiligen Trigrammen (Pakua, Taf. 26 unten) besetzt sind, sowie solche von gedrückt kugeliger Form auf drei Füßen mit kurzem, oben abgeflachtem Hals (Taf. 26 oben). Die größeren, flachen, für gewöhnlich am Rande leicht emporgekrümmten Schalen zeigen dagegen bisweilen abgeflachte, schmale (Taf. 28) sowie auch leicht ausgezackte Ränder oder sind auch, wohl in Anlehnung an getriebene Metallarbeiten, von der Mitte aus strahlenförmig gefurcht worden, mit wieder leicht ausgezogenen Rändern (Taf. 27). Daneben kommen anscheinend auch schon Stücke mit Durchbrechungen vor[510]), die, sonst für diese Zeit noch kaum nachgewiesen, später bedeutend häufiger werden sollten.

Nur wenige dieser Stücke sind völlig glatt gehalten. Meist sind sie mit Ornamentik versehen, die, ähnlich wie in der T'angzeit und wie schon beim Ting-

yao, entweder vertieft eingeschnitten oder eingepreßt oder auch nach vorheriger Ausformung als Reliefs den Wandungen aufgesetzt worden ist. Sie erscheint, wenn vertieft, da die in die Vertiefungen eingesunkene Glasur über diesen eine dickere Schicht bildet, in ein wenig dunklerer Abschattierung und bildet so eine ungemein weiche, dezente und doch wirkungsvolle Belebung. Die eingeschnittene Ornamentik ist auch hier wieder sehr flott und meist etwas schräg eingeschnitten, doch in viel breiterer, einfacherer Weise und ohne jene feinen Linienendungen, die für gewisse Gruppen der mit dem Ting-yao in Verbindung gebrachten Stücke so charakteristisch gewesen sind (siehe Taf. 16 u. 28), bisweilen nur in breiten, aber sehr flotten Linienzeichnungen. Sie ist fast immer entsprechend der durchschnittlichen Größe dieser Stücke und der weit dicker aufliegenden Glasur weit einfacher und großzügiger gehalten. Doch kommen auch Schalen vor, deren ungewöhnliche Größe zu einer erstaunlich reichen und mannigfaltigen, dabei immer noch groß bleibenden Ornamentik geführt hat, wie wir sie sonst aus der Sungzeit in dieser Weise nicht wieder kennen (Konstantinopel, Schatzkammer). Daneben gibt es jedoch auch Stücke, bei denen der Grund der Ornamentik ausgehoben erscheint, so daß sie über jenem erhaben steht. Entsprechend der mühseligeren Technik ist sie dann etwas steifer ausgefallen.

Alle diese Ornamentik zeigt in der Hauptsache pflanzliche Motive in halb natürlicher, halb stilisierter Auffassung von nicht immer genau bestimmbarem Charakter: leicht sich krümmende, oft rund zusammengruppierte Blumen mit Blättern, wie Päonien und Iris, sich schlängelnde Blattranken, daneben fliegende Phönixe zwischen Päonienzweigen und Drachen zwischen Wolkenbändern oder Meereswogen sowie bisweilen auch Landschaften mit Figuren. Daneben finden sich, so auf den Rändern der flachen, großen Schalen nur linear gehaltene, gewundene, stilisierte Ranken, dann auch geometrische Musterungen und den ganzen Grund bedeckende Rauten, sowie die in dieser Zeit anscheinend so beliebten, wieder zu Einfassungen verwandten Mäanderbänder. Unter den Stücken mit mittels Stempeln oder dergleichen eingedrückten Ornamenten aber fallen vor allem kleinere, tiefere Schalen auf, die im Innern stark stilisierte, figürliche Motive meist in streng betonter Frontalstellung, so die acht taoistischen Unsterblichen, Konfuzius oder die Geschichte vom schachspielenden General und ähnliches (Dresden, Porzellanslg., Gotha, Mus.).in Verbindung mit altertümlichen Schriftzeichen vorführen. Sie fallen ganz aus dem Stil der sonstigen Ornamentik dieser Stücke heraus und scheinen auch sonst nicht zu den bisher besprochenen Arbeiten zu passen. Auch weichen sie vielfach im Stil der Zeichnung, wie vor allem in der Glasur, die bald grün, bald mehr gelblich oder bräunlich ausgefallen ist, voneinander ab, gehen jedoch alle ersichtlich auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Weit seltener findet sich dagegen die vorher geformte, dann aufgelegte Ornamentik. Sie beschränkt sich im allgemeinen auf das anscheinend schon in der T'angzeit (siehe S. 45 u. 64) beliebte, für das Lung-ts'üan-yao ja ausdrücklich von den Quellen erwähnte (siehe S. 112) Motiv von Fischen, die, oft ziemlich klein gehalten sind, meist paarweise dicht am Rande des Grundes der großen Schalen sich entgegenschwimmen (Gotha, Mus.,

Taf. 28), sowie auf große oder kleine Drachen (Konstantinopel, Schatzkammer) oder auf in der Mitte des Grundes aufgesetzte, rosetten- oder chrysanthemumartige Gebilde. Bisweilen sind sie merkwürdigerweise nicht glasiert worden und zeigen dann naturgemäß das erwähnte Rot der von Glasur freigebliebenen Masse. Daneben kommen auch noch Vasen vor mit ringsumlaufenden, sich schlängelnden Ranken mit breiten Blättern, die aber immer überglasiert sind[511]).

Daß fast alle diese Stücke wirklich der Sungzeit angehören und zugleich auch die durch mehrere Jahrhunderte hindurch angefertigten Erzeugnisse von Liu-t'ien darstellen, darüber kann heute wohl kein Zweifel mehr bestehen. Dazu entsprechen zu sehr ihre Dickwandigkeit, ihre Formgestaltung, die Farbe und die Spielarten ihrer Glasur, sowie auch die Ornamentik den Beschreibungen, die von ihnen die alten Quellen in voller Übereinstimmung gegeben haben. Nur das Rotwerden der Masse findet sich in ihnen merkwürdigerweise nie erwähnt. Dafür besitzen diese Stücke auch keinen „Eisenfuß", der auch nur für das Ko- und Tschang-yao von den Quellen besonders erwähnt wird[512]). Auch sind sie in China, wie auch sonstwo[513]) (siehe S. 121) mit Münzen der Zeit zusammen gefunden worden. An Güte sind sie sich freilich nicht immer gleich. Bei einigen z. B. ist die Glasur etwas blasig und trübe ausgefallen. Doch gibt es einmal ein Stück (Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew.), bei dem die bessere Glasur im Innern, die schlechtere auf der Außenwandung angebracht erscheint. Auch gibt sich die Ornamentik bisweilen reicher und komplizierter, bei anderen Stücken dagegen weniger flott. Man hat daher vielfach die weniger gut durchgeführten Stücke erst in die Mongolen- oder gar Mingzeit ansetzen zu müssen geglaubt[514]), in der die Fabrikation des Lung-ts'üan-yao ja nach K'ütschou fu selber verlegt ward (siehe S. 116), wo sie jedoch, wie erwähnt, dann bald so tief gesunken sein soll, daß hierbei an die so eben erwähnten kleineren Unterschiede in der Mache wohl nicht zu denken ist. Auch gibt es, wie gleich gezeigt werden wird (siehe S. 124), tatsächlich eine ganze Gruppe von Erzeugnissen mit ähnlichen Glasuren, die sich deutlich genug und nicht gerade zu ihren Gunsten von der hier besprochenen abhebt und zugleich auch z. T. in einem Stil gehalten ist, der dem der frühen Mingzeit weit eher entspricht. Viel wahrscheinlicher dürfte es doch sein, daß in den vielen Jahrhunderten, in denen in der Sung- wie Mongolenzeit das Lung-ts'üan-yao zu Liu-t'ien hergestellt worden ist, seine Mache und sein Stil ein wenig geschwankt und letzterer sich auch weiterentwickelt hat, wodurch jene kleinen Abweichungen entstanden, die jedoch den Grundcharakter dieses Erzeugnisses im Gegensatz zu den soeben der Mingzeit zugeschriebenen Arbeiten, nie ganz verändert haben. Dagegen wäre freilich denkbar, daß, wie bereits angenommen wurde, der größte Teil dieser Stücke und vor allem diejenigen, die außerhalb Chinas gefunden worden sind, der ersten Mongolenzeit angehören, in der naturgemäß der Weltverkehr ein viel regerer war als in der Sungzeit. Doch umfaßte dafür die letztere einen viel größeren Zeitraum, so daß auch diese Annahme zunächst keine allzu große Berechtigung haben dürfte.

Ein recht beträchtlicher Teil dieser Stücke ist in China selber gefunden worden[515]), der bei weitem größere jedoch wohl außerhalb. Denn dies Erzeugnis hat dasjenige dargestellt, von dem für uns zuerst feststeht, daß China damals damit zu Wasser, wie zu Lande[516]), einen äußerst schwungvollen Handel getrieben hat, und zwar schon fast bis zu den Enden der damals bekannten Welt, wozu es sich durch seine starke Dickwandigkeit und der daraus folgenden Festigkeit auch ganz besonders geeignet haben dürfte. Es ist damals ersichtlich — obgleich es ja für China selber in dieser Zeit keineswegs das beste keramische Erzeugnis darstellte — doch allem, was sonst auf diesem Gebiete produziert wurde, so sehr überlegen gewesen, daß es völlig konkurrenzlos dastand und darum überall nur zu willkommen sein mußte. So ist es zunächst zu den stammesverwandten Koreanern, ferner auch zu den Siamesen gelangt, wo es überall, wie bereits erwähnt (S. 115), die Herstellung verwandter Erzeugnisse veranlaßt hat, dann weiter im Süden nach Birma, Pegu[517]) und Indien, sowie östlich über das Meer nach Japan, südlich nach Borneo, Ceram und den anderen Inseln des Archipels, selbst bis zu den Philippinen[518]), sowie im Westen vor allem nach Persien und dem übrigen westlichen Asien und von hier aus sogar nach den beiden anderen damals bekannten Weltteilen, auf der einen Linie nach Ägypten, Mombasa und Zanzibar, auf der anderen nach Rhodos und sogar Marokko und endlich, wenn auch nur in vereinzelten Exemplaren, in die Kulturländer Europas[519]). In allen diesen Ländern ist es aufgefunden worden, in einigen auch zusammen mit Münzen dieser Zeit[520]). Überall aber ist es entsprechend dem Wert, den es für diese Länder hatte, sehr hoch bewertet worden. So wurde es in Afrika, in Borneo und den Philippinen fast mit religiöser Ehrfurcht betrachtet, in Persien später dem Gold fast gleichgestellt und ihm, wie dies in der Mingzeit ja auch seitens der Chinesen mit dem Tsch'ai-yao geschah, ganz wunderbare Kräfte angedichtet: es sollte durch Veränderung seiner Farbe sogar Gift anzeigen. Hier erhielt es auch, ersichtlich nach dem damals von chinesischen wie arabischen Händlern aufgesuchten Hafenplatz Martaban, dem heutigen Mulmen in Pegu, den Namen Martabani, der ihm bis auf den heutigen Tag im Orient verblieben ist. Es kam auch in Konstantinopel, wenigstens bis vor kurzem, im dortigen Kunsthandel noch gar nicht selten[521]) vor. In dieser Metropole der mohammedanischen Welt befinden sich auch heute noch die größten, alle übrigen bei weitem übertreffenden Bestände im dortigen kaiserlich-ottomanischen Museum, sowie vor allem im Schatzhause des alten Serai[522]). Bis zu einem Tausend etwa kann man dieselben schätzen, unter denen sich auch die bedeutendsten und reichsten befinden, die man bis jetzt kennt, in der Hauptsache freilich nur große Schalen, diese aber von besonders reicher Ausgestaltung und meist recht guter Erhaltung. Sie stellen wohl die reiche Kriegsbeute dar, die einst die türkischen Sultane auf ihrem so erfolgreichen Siegeszuge durch das westliche Asien zusammengebracht haben, dabei zugleich eine Auslese des Besten, was ihnen damals in die Hände fiel. So sind sie ein neuer Beweis für die große Wertschätzung, die man ihnen hier einst entgegengebracht hat.. In Europa findet sich dagegen wohl der größte und reichste, gegenüber den eben genannten aber

doch nur recht kleine Bestand im Landesmuseum in Gotha. Er umfaßt in der Hauptsache die Sammlung, die der früher (S. 5) erwähnte, verdienstvolle Sinologe Friedrich Hirth in China zusammengebracht hat[523]). Daneben sind in England die Sammlungen Poyser und Kirk zu erwähnen, von denen die erstere in Indien, die letztere in Zanzibar angelegt worden ist, dann in Frankreich das Museum Cernuschi zu Paris und das keramische zu Sèvres. Auch sollen sich, wenigstens bis vor kurzem, noch wundervolle Stücke dieser Art auch im Kreml in Moskau erhalten haben[524]), endlich sollen sie auch in Japan, wo sie noch immer sehr geschätzt werden, in den alten Tempelschätzen existieren und wenigstens vor noch nicht langer Zeit auch im Kunsthandel viel vorgekommen sein. Kein anderes keramisches Erzeugnis der Welt hat sich demnach wohl früher soweit verbreitet wie dieses, und ungeheuer groß muß daher einst die Produktion desselben, auch wenn sie durch recht lange Zeit erfolgte, in Liu-t'ien gewesen sein.

Neben dem gewöhnlicheren Lung-ts'üan-yao galten dagegen die beiden besseren Gattungen, das Ko- wie auch das Tschang-yao, die ja als Erzeugnisse zweier einzelner Künstler auch nur in einer verhältnismäßig kurzen Zeit angefertigt sein können, schon spätestens um die Mitte des 15. Jahrhunderts[525]) wieder als selten, wenn auch wegen ihrer größeren Dickwandigkeit nicht in dem Maße, wie die übrigen besseren Erzeugnisse dieser Zeit. Doch hat Hiang, wie schon erwähnt, von ersterem nur noch ein einziges Stück abzubilden gewußt. Auch mußte Kaiser Yung-Tschêng (1723—1735), als er auch die Nachbildung des Ko-yaos anbefahl (s. S. 252), zu diesem Zwecke wieder Stücke desselben aus seinem Palast nach King-tê tschên senden[526]). Trotzdem werden auch mit ihm heute wieder einige, wenn auch freilich bisher nur recht wenige Stücke, die den in den Quellen gegebenen Beschreibungen zu entsprechen scheinen, mit mehr oder weniger Entschiedenheit in Verbindung gebracht. Sie weichen auch in der Tat alle sehr stark von den soeben geschilderten ab und geben sich als bei weitem feinere Arbeiten, ja stellen mit die feinsten dar, die wir bis jetzt aus der Sungzeit zu besitzen uns rühmen können. Auch kann sich dieses Erzeugnis ja in der Tat wegen seiner stärkeren Dickwandigkeit noch recht gut bis in unsere Zeit erhalten haben. Bei allen diesen Arbeiten handelt es sich um bedeutend kleinere Stücke, als sie die vorher besprochenen in der Hauptsache dargestellt haben. Zunächst gibt es hier einige kleinere, tiefere Schalen von fast gleicher Form (Dresden, Porzellanslg., Taf. 16 unten links, Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos, Taf. 30 unten)[527]), die alle, ganz schwach gefaltet, am oberen Rand leicht eingezogen erscheinen. Dann eine wundervolle, gestreckte, bauchige Vase mit kurzem, oben umwulstetem Hals (Cland. regis, Slg. Eumorfopoulos, Taf. 30 oben), sowie eine vierkantige, in der Mitte leicht ausgebauchte mit zwei länglichen Ösen an den Schmalseiten (Washington, Smithonian Institution, ehem. Slg. Freer)[528]) sowie auch einmal eine birnförmige mit längerem, weitem Hals, endlich auch noch einen unten ausgebauchten, oben zylindrischen Blumentopf (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos)[529]). Sie bestehen alle aus einer festgebrannten, völlig geschlossenen Masse, die an den freiliegenden Stellen sich im Brande dunkelbraun

gefärbt hat und damit jenen „Eisenfuß“ und jenen durch das Ablaufen der Glasur hindurchschimmernden, hell bräunlichen oberen Rand zeigt[530]), die nach den Berichten der Chinesen für das alte Ko-yao so charakteristisch gewesen sein soll (s. S. 113). Auch sind sie alle von einer unvergleichlich schönen, festen, weich wirkenden, doch leicht glänzenden, aber nicht sehr durchsichtigen, bald bläulich, bald weißlich oder wärmer grünen Glasur überzogen, die, kaum wie von Menschenhand erzeugt, fast an Naturgebilde erinnert und uns damit ahnen läßt, was die Chinesen einst damit sagen wollten, wenn sie so oft Porzellanerzeugnisse dieser Zeit mit Jade verglichen haben (s. S. 42 u. 47). Immer jedoch zeigt die Glasur Haarrisse, doch freilich nicht, wie die chinesischen Quellen dies für gewöhnlich für das Ko-yao angeben (s. S. 113), in jener kleinmaschig regelmäßigen Form, die sie mit Fischlaich zu vergleichen pflegen, vielmehr in der eines mehr oder weniger engmaschigen Netzes von größeren, sich winklig schneidenden Linien, das sie für gewöhnlich als „geborstenes Eis“ bezeichnen, wie es auch ähnlich das von Hiang abgebildete einzige Stück aufweist. Sie zeigen auch vielfach eine ausgesprochen rötliche Farbe. Alle diese Stücke sind beträchtlich dünnwandiger, als die des gewöhnlichen Lung-ts'üan-yaos und wieder, weil wohl stets für eine haarrissige Glasur berechnet, sehr einfach in den Formen gehalten und darum gänzlich unverziert. Und so dürfen wir in ihnen wohl, wofern es sich nicht auch bei allen oder wenigstens einem Teil derselben um besonders gelungene, spätere Nachbildungen handeln sollte, wirklich Beispiele des alten Ko-yao erblicken. Die einzig dastehende Schönheit ihrer Glasur aber läßt, da dieses ja keineswegs das beste Erzeugnis dieser Zeit dargestellt haben soll, wohl ahnen, bis zu welcher Höhe sich einst die Vollendung derjenigen Stücke erhoben haben muß, die die Chinesen zu allen Zeiten für die allerschönsten dieser Art gehalten haben.

Mit den Erzeugnissen des jüngeren Bruders, dem Tschang-yao, hat man dagegen lange Zeit kein einziges Stück in Verbindung zu bringen gewußt, vielleicht aus demselben Grunde, weshalb auch Hiang dies trotz der vielen von ihm wiedergegebenen Lung-ts'üan-yaostücke nicht getan hat. Doch ist hier kürzlich auf ein einer alten Bronze nachgebildetes, auf drei Füßen ruhendes Räuchergefäß (Boston, Slg. Fitzgerald) hingewiesen[531]) worden, das vor allem durch seine ungewöhnlich feine Masse und lebhaft hellgrüne Glasur auffallen soll. Und dann kommen bisweilen auch recht kleine, feine Stücke im Sungstil vor, wie Kannen, Schalen, Becher u. dgl. mit hellgrüner, weicher, weit weniger wäßriger Glasur (Dresden, Slg. Stübel), die sowohl durch ihre Kleinheit, wie auch Feinheit ihrer Glasur sich stark von dem übrigen Lung-ts'üan-yao unterscheiden und darum als etwas Besonderes und zugleich auch Besseres ausweisen.

An diese ganze so umfangreiche, mit dem Lung-ts'üan-yao der Sungzeit in Verbindung gebrachte Gruppe reiht sich dann eine weitere an, die, sich an diese zwar noch anlehnend, fast nur Vasen, Töpfe, Flaschen, Gartensitze, Untersätze, Figuren u. dgl., dagegen kaum größere Schalen umfaßt und gegenüber jener Kategorie hinsichtlich der Masse, Glasur, Formengebung, Ornamentik, sowie der ganzen Mache bedeutend minderwertiger erscheint. Ihre Masse ist

zwar wieder porzellanartig, doch unrein und von schmutzig grauer Farbe; die Glasur weniger glänzend, oft auch von schwächlichen, ausdrucklosen Haarrissen durchzogen, dazu schlecht geflossen und von unschöner, schmutzig graugrüner Färbung (Taf. 31 unten). Ihre Formen lehnen sich noch stark an die des Lung-ts'üan-yao an, sind aber in der Regel plumper, z. T. auch schon etwas weniger streng ausgefallen, vor allem aber weit weniger rein in den Konturen. Auch finden sich bei ihnen häufiger, so an den Gartensitzen, Untersätzen, ja selbst an kleineren Vasen die ganzen Wandungen durchbrochen. Auch ihre Ornamentik lehnt sich noch stark an die des Lung-ts'üan-yao an, beschränkt sich jetzt aber anscheinend ganz auf pflanzliche Motive. Sie ist wieder eingeschnitten, bisweilen auch wieder nur der Grund vertieft, alles dieses aber viel steifer, plumper und flüchtiger ausgeführt, ersichtlich ganz ohne Verständnis für den früheren Schwung der Zeichnung. Neu ist an ihnen allein, daß bisweilen einige Bildfelder unglasiert und mit mehr oder weniger feinem Reliefschmuck versehen sind. Sie zeigen dann wieder eine rotbraun gewordene Masse[532]). Alle diese Stücke gehören keineswegs zu den erfreulichsten Schöpfungen der chinesischen Keramik und können, da sie keine unmittelbare Nachbildungen des Lung-tsüan-yao, vielmehr ersichtlich Erzeugnisse darstellen, die nur von diesem ihren Ausgang genommen, dabei in den Formen, wie in der Ornamentik vielfach bedeutend kleinlicher wirken und somit schon die Kraft der Sungzeit vermissen lassen, gar wohl als Erzeugnisse von K'ütschou fu angesprochen werden, die ja in der Mingzeit das Lung-ts'üan-yao mit so wenig Erfolg fortgesetzt haben sollen (s. S. 116).

An diese beiden umfangreicheren Gruppen reiht sich ferner eine bedeutend kleinere an, zu der fast ausschließlich kleinere Schalen von sich stets gleichbleibender Form, doch auch einmal ein Teetopf[533]) (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos; London, Sammlg. Alexander, Taf. 31 oben) gehören. Von ihnen zeigen erstere, wie viele der mit dem Ting-yao in Verbindung gebrachten Stücke, nach unten zu spitz zulaufende Formen und sind auch bisweilen außen leicht eingekerbt, während der Teetopf kugelig auf drei kurzen Klauenfüßen ruht und von einem runden, geschwungenen, mit einem kleinen Kinde oder Dämonen besetzten, in einen den Ausguß bildenden Drachenkopf endigenden Griff überwölbt ist. Bei allen diesen Stücken handelt es sich wieder um recht feine Arbeiten. Sie bestehen wieder aus feiner, porzellanartiger, festgeschlossener Masse von hellgrauer Färbung, sind recht dünnwandig gestaltet und von einer dünn aufliegenden, nicht gerade sehr glänzenden und klaren Glasur von bräunlich-grüner Farbe überzogen. Das Besondere an ihnen aber ist ihre bei den Schalen stets nur die inneren Wandungen bedeckende Ornamentik. Sie ist wieder äußerst flott eingeschnitten oder eingeformt und zeigt ein klein gehaltenes, sehr dichtes Gedränge von sich windenden, bald mehr naturalistisch, bald mehr stilisiert gehaltenen Blumenranken oder auch einmal das im späteren chinesischen Porzellan häufiger vorkommende Motiv zweier sich zwischen solchen tummelnder, halbnackter Knaben. Man hat diese Stücke anfangs alle für koreanische Arbeiten der Sungzeit gehalten, neigt aber jetzt auf Grund ihres Auffindens in China

selber und ihrer rein chinesischen Mache[534]) weit mehr dazu, auch sie für chinesisch anzusehen. Nur dürften sie wegen des ungewöhnlichen Reichtums wie Kompliziertheit ihrer Ornamentik, sowie des erwähnten, bisher wohl erst von der Mingzeit an nachweisbaren Motivs der beiden zwischen Ranken spielenden halbnackten Knaben vielleicht erst der Mingzeit angehören. Doch müssen auch sie seinerzeit einen gewissen Typus dargestellt haben, der nachbildungswert erschien. Wenigstens gibt es Stücke dieser Art von roherer Arbeit mit weit flüchtiger eingeschnittener Ornamentik, die alle mit blaugrüner Glasur überzogen sind, und ersichtlich Nachbildungen desselben, wohl aus gleicher Zeit, darstellen (Köln, Ostasiat. Mus.). Sie werden jetzt vielfach auch für koreanische Arbeiten angesprochen.

Dann ist noch auf eine Gruppe von Erzeugnissen hinzuweisen, die, da sie sich in China selber niemals vorfinden, dagegen um so häufiger auf den Sundainseln sowie den Philippinen, nur eine für diese hergestellte Exportware darstellen können[535]) (Dresden, Porzellansig. u. Mus. f. Völkerkunde, Taf. 32). Sie werden wohl, weil in der Hauptsache seladongrün glasiert, zunächst wieder in der Sungzeit aufgekommen. dann aber vielleicht, da die Bevölkerung dieser Inseln sie gewiß einst ebenso hoch geschätzt hat, wie sie dies heute zu tun pflegt, auch noch in der folgenden Zeit weiter hergestellt sein. Doch zeigen sie meist Spuren sehr starker Abnutzung. Alle diese Stücke sind bedeutend roher gearbeitet, als jene, die heute mit dem Lung-ts'üan-yao der Sungzeit in Verbindung gebracht werden. Sie bestehen bald aus wieder rot gebranntem, bald steinzeug- oder porzellanartigem Ton, sind wieder recht dickwandig gestaltet und mit einer bald bleichgrünen, bald grauen oder leicht bräunlichen, seltener auch olivgrünen Glasur überzogen, die oft von feineren, bisweilen aber auch kräftigeren Haarrissen durchzogen ist. Ihre Formen weichen auch, wenn dazwischen einmal wieder Schalen mit zwei Fischen im Grunde vorkommen (Taf. 32), meist stark von denen des Lung-ts'üan-yao ab. Dafür treten einige schon als typisch auf, so namentlich gedrückt kugelige Gefäße mit kurzem Hals und ösenartigen Henkeln, die sie als Traggefäße kennzeichnen (Taf. 32). Sie sind alle sehr einfach gehalten. Doch kommen auch gerippte Formen vor (Taf. 32). Wo diese Stücke damals in China hergestellt worden sind, ist bis jetzt nicht bekannt. Sie können vielleicht neben den besseren Arbeiten gleichfalls in Liu-t'ien hergestellt worden sein, als ausgesprochene Exportware für jene Inseln. Doch spricht dagegen wohl die Verwendung anderer Massen, wahrscheinlicher jedoch stammen sie aus einer weniger bedeutenden Fabrikationsstätte in einer der diesen Inseln nähergelegenen Küstenprovinz. Sie werden heute von den Einwohnern der Inseln, wie bereits erwähnt, ungemein geschätzt und es werden ihnen auch Wunder angedichtet, weshalb man sich im allgemeinen auch schwer von ihnen trennt. Sie sind aber auch für unsere Augen heute infolge ihrer durch Abnutzung sehr weich aussehenden Glasur nicht ganz ohne Reiz.

Die in King-tê tschên vor allem seit dem 18. Jahrhundert hergestellten Arbeiten mit seladongrüner Glasur unterscheiden sich wie immer, wenn es sich nicht um ganz getreue Nachbildungen gehandelt hat, durch ihre zierlichere Form-

gestaltung, kleinlichere Ornamentik und saubere Mache (s. S. 235 u. 256), sowie vor allem auch durch ihre stets weiß gebliebene Masse. Bei ganz getreuen Nachbildungen dagegen hat, wie man dies ähnlich bei Stücken zu tun pflegte, denen man den „Eisenfuß" mancher der Erzeugnisse dieser Zeit geben wollte, durch Einreibungen mit farbiger Erde den Ton der Masse des alten Lung-ts'üan-yao nachzumachen gestrebt, was jedoch durch einige Prüfung leicht festgestellt werden kann. Bei allen freieren Nachbildungen ist aber im Verlauf der Zeit die Farbe der Glasur, wohl dem Geschmacke der Zeit entsprechend, immer blasser, immer grauer geworden, bis sie am Ende des 18. Jahrhunderts zu Tönen gelangt ist, die kaum noch als grün anzusprechen sind.

Durchaus an den Stil der Sungzeit haben sich dann in der Hauptsache auch die bereits erwähnten, in Siam hergestellten Stücke gehalten, von denen sich zahlreiche Proben im Britischen und Victoria- und Albert-Museum in London befinden, die, wie ihr Auffinden an den alten Töpferwerkstätten zu Sawankalok, zweihundert englische Meilen von Bangkok, beweist, hier, sei es von einheimischen, sei es von chinesischen Töpfern hergestellt worden sind[536]). Sie sind von recht verschiedener Güte, erreichen aber in der Regel ihre chinesischen Vorbilder nicht. Sie bestehen aus gröberer, grauer Masse, die sich an den freiliegenden Stellen wieder braun gefärbt hat und sind mit einer dünn aufliegenden, etwas unregelmäßig abgetropften, etwas wäßrig hellgrünen Glasur überzogen, die an den dickeren Stellen leicht ins Bläuliche übergeht. Auch sie zeigen wieder flott eingeschnittene Ornamentik, meist chinesischen Stils, dann aber auch, wenn auch seltener, rein siamesische Motive, so z. B. die heilige Flamme[537]), die aber weit flüchtiger und kraftloser durchgeführt ist. Auch gibt es Stücke mit recht grob ausgeführter Bemalung in gelblichem Braun[538]). Größere Stücke, wie jene flachen Schalen scheinen jedoch auch hier nicht angefertigt worden zu sein. In der Hauptsache handelt es sich um kleinere, mehr oder weniger tiefe Schalen. Auch sie wurden auf ringförmigen, doch schmäleren Stützen gebrannt, die gleichfalls meist am Boden einen freilich bisweilen nur ganz schwachen, rotbraunen, viel schmäleren und auch weit weniger scharf abgesetzten Ring zurückgelassen haben, und sind gleichfalls bisweilen, wie mehrfache Funde in Ägypten zu beweisen scheinen, ins Ausland gelangt[539]), vielleicht weil schlaue arabische Händler sie unter die besseren, aber wohl teueren chinesischen Stücke gemischt und als solche verkauft haben.

Weit mannigfaltiger, sowie auch z. T. weit selbständiger geben sich dann die Arbeiten, die wir als koreanische Nachahmungen des Lung-ts'üan-yao kennen. Es handelt sich hier ausschließlich um Grabbeigaben, die zum größten Teil erst nach dem russisch-japanischen Kriege zutage gekommen sind[540]), vor allem in der Umgebung von Sungdo, der Hauptstadt der einst so machtvollen Korai- (chinesisch Kaoli-)dynastie (913—1392), nach deren Ende dies Land China tributpflichtig und die Hauptstadt endgültig nach Seoul verlegt wurde. Die besten unter ihnen werden darum auch allgemein in der Annahme, daß nach dieser Zeit in dieser Gegend die Kultur bedeutend sank und auch weil hernach der Buddhismus abgeschafft ward und damit die Sitte der Grabbeigaben aufhörte, vor

den Anfang des 14. Jahrhunderts gesetzt[541]). Sie stellen fast alle kleinere Stücke vor. Auch hier scheinen die großen, flachen Schalen, die für das Lung-ts'üan-yao so typisch waren, gänzlich zu fehlen. Diese Grabbeigaben bestehen meist aus einer grauen, festgebrannten, bisweilen, wenn auch selten, leicht durchscheinenden Masse, die sich manchmal an den freiliegenden Stellen gelblich rot oder hellbraun gebrannt hat. Doch kommen daneben auch Stücke aus rötlichem Tone vor[542]). Ihre bisweilen leicht haarrissige, durchsichtige und oft sehr weiche Glasur liegt meist sehr dünn auf und zeigt fast immer einen hellgrauen, seltener auch bläulich- oder bräunlich-grünen Ton. Als einfachste Erzeugnisse erscheinen hier mehr oder weniger tiefe, meist etwas dickwandige, völlig unverzierte Schalen. Daneben finden sich fein gebildete, birn- oder balusterförmige Vasen mit längerem, schlankem Hals, schön profilierte Schalen, mehrfach eingezogene Teetöpfe, bald in Melonenform, bald bauchig und mit kleinen Tierköpfen besetzt, dann birnförmige, wieder eingezogene Kannen mit geschwungenen Henkeln und langen, röhrenförmigen, geschwungenen Ausgüssen. Von diesen zeigen bisweilen die Schalen, nach Art des Lung-ts'üan-yao, doch mehr wohl noch des Ting-yao, flott eingeschnittene und gezeichnete Ornamentik pflanzlichen Inhalts, sowie auch wieder Mäanderbänder. Doch kommt daneben auch eingepreßte Ornamentik vor. Auch findet sich einmal eine tiefe Schale, die außen wieder mit schuppenförmigen, breiten, eingeschnittenen Spitzblättern verziert ist[543]), sowie eine balusterförmige Vase mit feinen, linear gehaltenen, an Palmblätter erinnernden Einritzungen[544]). Die eigenartigste, zugleich ziemlich umfangreiche Gruppe zeigt aber in reicher und mannigfachster Verwendung die Anwendung einer Technik, die in der chinesischen Keramik kaum wieder nachzuweisen ist: die Inkrustation, die Einlegearbeit, die die Koreaner auch sonst, so bei ihren Metall- und Lackarbeiten, sowie in schwer zu bearbeitenden Steinen aufs wunderbarste zu beherrschen gewußt haben[545]), die sich hier demnach einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut haben muß. Es ist die Technik, die dann auch, als im 15. Jahrhundert Hideyoshi koreanische Töpfer nach Japan mitgenommen hatte, dort als Mishima-Arbeit ihre Fortsetzung fand und hier sehr viel verwandt worden ist. Sie dürfte wohl auch die Technik erklären, mittels welcher damals nach den Angaben einer chinesischen Quelle koreanische Arbeiten mit weißen Blumen verziert worden sind (s. S. 115), die jedoch von den Chinesen nicht allzu geschätzt sein sollen. Ähnlich vielleicht wie in Korea selber, da sie soviel als Grabbeigaben benutzt wurden. Diese Einlegearbeit ist mittels schwarzer und weißer, viel seltener auch bläulicher oder roter Masse durchgeführt worden, auf Grund meist sehr feiner, zierlicher, stellenweise fast nur linear gehaltener, bald frischer, bald etwas steifer gehaltener Zeichnung von stets kleinem Maßstabe. Ihr Motiv sind meist Blumen, wie Chrysanthemen und Päonien, dann ganze Zweige oder baumartige Gebilde, wie Hängeweiden, oft in Verbindung mit Vögeln, am häufigsten wohl Reiher, dann Enten, fliegende Kraniche und Fohovögel, letztere auch allein mit flott geschwungenen Wolkenbändern. Sie erscheinen auch häufig in eigenartiger Weise durch doppelte Ringe eingefaßt. Derartige Bänder auch in Verbindung mit Mäander- und Strichmusterung umziehen auch bis-

weilen die Ränder der Gefäße. Diese Ornamentik füllt bald die ganzen Flächen, bald ist sie recht lose über diese verteilt. Sie wirkt gegenüber der bisher bekannten chinesischen dieser wie auch der ganzen folgenden Zeit recht fremdartig: sie erscheint etwas kleinlich und bisweilen auch etwas steif. Man hat daher hier auch an japanische Einflüsse gedacht[546]), wo hingegen jedoch bei dem großen Einfluß, den die koreanische Keramik gleich der chinesischen auf die japanische ausgeübt hat, wohl eher anzunehmen ist, daß hier der Fall umgekehrt liegt. Alle diese Arbeiten werden bei uns, wie auch in Japan, entgegen der früheren geringeren Bewertung, in China jetzt ziemlich hoch bewertet.

Die Erzeugnisse mit seladongrüner Glasur jedoch, die dann in Japan seit spätestens der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in mehreren Fabriken hergestellt worden sind (s. S. 116), haben zunächst mit dem alten Lung-ts'üan-yao so gut wie nichts mehr zu tun. Ihre Glasur ist, je nach den Fabriken, die sie herstellten, recht verschieden ausgefallen, immer aber trüb und unrein von Farbe und darum wenig reizvoll. Auch ist sie anscheinend immer mit Schmelzfarben- oder Silbermalerei bedeckt worden. Dann sind hier im 19. Jahrhundert noch ähnliche grüne Glasuren an mehreren Orten hergestellt worden, so in Shikone, in Kioto, sowie von dem seinerzeit hier so berühmten Töpfer Yeiraku bei Kobe, die gleichfalls alle wieder nicht für altes Lung-ts'üan-yao genommen werden können. Daneben jedoch kommen hier auch wirkliche, an verschiedenen Orten hergestellte Nachbildungen vor, von denen einige schon in den zuletzt vergangenen Jahrhunderten hergestellt sein mögen[547]), die leichter mit jenem verwechselt werden können. Ihre Masse ist für gewöhnlich zwar weiß, doch kommen auch Stücke vor, bei denen sie wieder am Boden rötlich, doch schwächer als beim Lung-ts'üan-yao ausgefallen, daneben auch solche, wo sie mit eisenhaltigem Ton wieder eingerieben worden ist. Auch sollen sie in der Art ihrer Gestaltung und Ornamentik für den Geübten nicht ganz ihren spezifisch japanischen Charakter verleugnen[548]).

Und dann muß zuletzt noch erwähnt werden, daß auch Persien, verführt wohl durch die großen Mengen von Lung-ts'üan-yao, die in der Sungzeit und wohl noch später zu ihm gelangt sind, seine Nachbildung versucht hat, jedoch nur mit den Mitteln, die ihm seine damals nur bis zur Fayence gelangte Keramik gestattete. Sie stellen demnach nichts anderes als reine Fayencearbeiten vor, aus schwach gebranntem Ton mit grün gefärbter Zinnglasur, die aber z. T. ziemlich lebhafte Spielarten aufweist, darunter auch solche, die mit dem Lung-ts'üan-yao nichts mehr zu tun haben[549]). Im übrigen lehnen sie sich jedoch meist stark an ihre Vorbilder, die großen Schalen, an. Sie sind aber alle viel zu unförmig und plump gestaltet, als daß sie je mit jenen verwechselt werden könnten.

7. DAS KÜN-YAO.

Gleich dem Lung-ts'üan-yao gehörte auch das Kün-yao zu den im allgemeinen anfangs nicht besonders geschätzten Erzeugnissen der Sungzeit[550]). Die ersten Quellen, die über dasselbe berichten, haben es sogar anscheinend für noch gar

nicht erwähnenswert gehalten, wahrscheinlich weil es, wie angegeben wird[551]), mehr für den alltäglichen Gebrauch hergestellt worden wäre und deshalb der „alten Eleganz" entbehrte. Wenn dann am Ende der Mingzeit die besonders gut gelungenen Stücke dennoch gleichfalls für sammelnswert galten, so geschah dies wohl allein aus dem Grunde, weil die geschätzteren Arbeiten dieser Zeit, da im Gegensatz zu jenen meist sehr dünnwandig, damals nicht mehr recht zu haben waren. Doch hat auch Hiang noch in seinem Abbildungswerk nur vier Stücke wiederzugeben für nötig befunden. Später scheint das Kün-yao aus dem soeben angegebenen Grunde immer mehr beachtet worden zu sein. Doch sind anscheinend immer nur besonders gelungene Spielarten geschätzt worden. Und so befand sich auch dies Produkt wieder unter den vielen alten keramischen Erzeugnissen, die Kaiser Yung-Tschêng am Anfang des 18. Jahrhunderts in King-tê tschên nachbilden ließ und zwar in neun verschiedenen Spielarten, von denen er fünf wieder aus dem „alten Palast" übersenden ließ.

Das Kün-yao wurde seit dem Beginn der Sungzeit[552]) in der Provinz Honan hergestellt, in der es ja schon seit der T'angzeitte gute Fabriken gab (s. S. 46) und zwar zu Küntschou oder Kün-t'ai, dem heutigen Yütschou in K'aifêng fu, demnach dicht an dem Orte, wo damals auch das Küan-yao angefertigt ward (s. S. 83), mit dem es manches Verwandte hatte. Auch bei ihm steht die Dauer seiner Herstellung nicht ganz fest. Doch ist noch im 15., wie auch im 16. Jahrhundert von hier erzeugten Waren die Rede[553]), und auch im 18.[554]), wie gleichfalls heute[555]), wurde hier an diesem, jetzt Yütschou genannten Orte gearbeitet, in dessen Nähe sich Lager von weißer Erde befanden[556]). Doch werden hier wohl damals meist zeitgemäßere Waren hergestellt worden sein[557]).

'Auch beim Kün-yao hat man wieder zwei verschiedene Massen verwandt: eine feinere[558]) und daneben auch eine gröbere aus gelbem Sand[559]). Beide Massen können sich auch im Laufe der anscheinend langen Zeit der Herstellung abgelöst haben. Die Glasur dieses Erzeugnisses muß bisweilen recht glänzend ausgefallen sein, da sie der doch an den Glanz des Porzellans gewöhnten Mingzeit deshalb nicht immer behagte[560]). Auch waren bei ihr so gut wie alle Farben vertreten. Nur die anscheinend schon in der T'angzeit vorhandene gelbe fehlte in der Sungzeit allem Anscheine nach überhaupt. Zunächst gab es hier[561]) eine wohl zinnober- oder schminkrote Glasur, die den Blüten der Pyrus japonica geglichen haben soll (hai tang hung), demnach sehr kräftig rot gewesen sein muß, dann eine grüne, die, wie beim Lung-ts'üan-yao bisweilen wieder mit den Sprossen junger Zwiebeln (tsung ts'ui) verglichen oder auch als papageiengrün bezeichnet wurde. Weiter eine himmelblaue (t'ien lan) und eine dunkelviolette (k'ie hua tse), die wieder der Farbe der Eierpflanze (aubergine) oder, wie Hiang in seinem Abbildungswerk es einmal getan, der von Rohrkolben im Herbst oder auch von Tusche gleichgestellt ward. Daneben ist aber auch noch von einer ganzen Reihe anderer Spielarten die Rede, so von mondweißen, rosavioletten, pflaumenblüten-, schweinsleber- oder maulesellungen-, hirse- oder nasenschleimfarbenen oder die gar als gemischt wie Eselsleber mit Pferdelunge oder blau

und grün wie ein „tränenbeflecktes Kleinkindergesicht"[562]) bezeichnet wurden, Ausdrücke, über die die Chinesen sich gelegentlich selber lustig gemacht haben[563]). Auch zeigten manche Stücke blaue „Flammen" oder Zeichnungen wie Kaninchenhaare[564]). Alle diese Töne und Tonmischungen waren jedoch, wie die chinesischen Quellen selber angeben, nur zufällige Veränderungen der Grundfarben der Glasur[565]), die durch fehlerhaftes Brennen derselben entstanden waren und wurden wohl schon deshalb selbst in der Mingzeit noch nicht hoch bewertet. Von diesen kann, wie die von Hiang abgebildeten Stücke beweisen, wenigstens die violette nicht allzu dick aufgelegen haben, da sonst deren feine plastische Arbeit und Gravierungen kaum hätten zur Geltung kommen können[566]). Geschätzt aber wurden auch später nur diejenigen Stücke, die aus der besseren Masse bestanden und auch dann wieder nur, wenn die Töne der Glasur rein und ungemischt herausgekommen waren, vor allem aber nur die zuerst genannten Töne, dabei am höchsten die lebhaft grünen und zuletzt die dunkelvioletten. Dennoch scheute sich Hiang, der im übrigen unter den von ihm allein abgebildeten vier Stücken nur solche mit reiner, tiefpurpurfarbener Glasur wiedergibt, nicht, diesen auch eins mit violettblau gefleckter hinzuzufügen, das er den besten Erzeugnissen dieser Zeit fast gleichstellt. Kaiser Yung-Tschêng (1723—1735) jedoch ließ, dem durchaus veränderten Geschmack seiner Zeit entsprechend (s. S. 256), auch mehrere der anderen Spielarten, darunter auch gemischtfarbene nachbilden. Da auch diese aus seinem Palaste stammten, so müssen auch solche damals schon seit geraumer Zeit für sammelnswert gegolten haben.

Auch über diese Erzeugnisse hören wir, weil sie ja gleichfalls anfangs nicht geschätzt waren, sonst nicht allzu viel aus den chinesischen Quellen. Erwähnt wurde schon, daß aus Kün-yao mehr Erzeugnisse für den täglichen Gebrauch hergestellt wurden, weshalb es der „alten Eleganz" entbehrt hätte. Doch werden besonders gerühmt Blumentöpfe, sowie kleine, flache Schalen, die aus der besseren Masse, sowie tonnenartige Gartensitze, Räuchergefäße, runde Dosen, vierkantige Vasen und Deckelkrüge, die aus der weniger guten hergestellt waren[567]). Wie die Abbildungen Hiangs zeigen, dienten auch hier bisweilen Bronzen als Vorbilder, doch anscheinend erst aus späterer Zeit[568]). So stellt eins der von Hiang wiedergegebenen Stücke ein kleines, bauchiges, oben leicht eingezogenes, am Hals von zwei schmalen Ringen umzogenes Weingefäß dar, das mit zwei aufgerollten, in fein durchgearbeitete Phönixköpfe endigenden Griffen besetzt ist, und ein anderes wieder recht kompliziertes, plastisch fein durchgeführtes, eine Lampe in Form eines sich windenden, emporreckenden Drachen. Die beiden übrigen Stücke, ein etwa nur einen Zoll hohes Väschen in Flaschenkürbisform mit fein eingravierter Ornamentik, sowie eine gedrückt bauchige Weinkanne mit einzelnen erhabenen, stilisierten Blütenzweigen und Wolkenbändern darüber verziert, stellen dagegen wieder rein keramisch empfundene Arbeiten dar. Bezeichnenderweise bemerkt H. bei letzteren auch, daß das Kün-yao zumeist nach neuen und ganz selbständigen Entwürfen geformt worden wäre. Fast alle diese Stücke geben sich jedoch etwas einfacher und plumper, als die der

geschätzteren Gattungen in dieser Zeit. Eine besondere Eigentümlichkeit dieser Erzeugnisse war aber, daß sie am Boden die Zahlen 1, 2 und so fort eingegraben trugen, die angeblich die Nummern derselben angeben sollten. Sie galten später wieder für Zeichen der Echtheit.

Auch dieses Erzeugnis fand, gleich allen der Sungzeit von ausgeprägterem Charakter, seine Nachahmung, doch anscheinend weit seltener, als die besonders geschätzten dieser Zeit. Zunächst soll es am Ende der Sungzeit in King-tê tschên nachgeahmt sein (s. S. 111)[569]). Dann spätestens um die Wende des 16. Jahrhunderts in Yi-hing in der Provinz Kiangsu[570]), wo seit der Mingzeit Arbeiten aus farbigem, jedoch meist rotem Steinzeug hergestellt wurden (s. S. 286). Sie sollen aus „sandiger Erde“ bestanden haben, ihre Glasur der ihrer Vorbilder ziemlich nahegekommen sein, sich aber leichter abgenutzt haben, alle jedoch merkwürdigerweise in den Formen des alten Lung-ts'üan-yao (s. S. 291) gehalten gewesen sein. Besonders gute Nachahmungen soll auch hier wieder der bereits (S. 87 u. 116) erwähnte Ngou hergestellt haben, unter dessen Arbeiten solche mit roten und blauen Flecken besonders gerühmt werden, die wohl solche Nachbildungen darstellten[571]). Endlich wurde das Kün-yao in King-tê tschên am Anfang des 18. Jahrhunderts unter dem Kaiser Yung-Tschêng nachgeahmt, der neun verschiedene Spielarten des Porzellans aus seinem Palaste dorthin senden ließ. Ihre Nachbildung wird als besonderes Verdienst des damaligen Leiters der kaiserlichen Manufaktur T'ang Ying gerühmt (s. S. 256)[572]) und griff jetzt auch, wie bereits angegeben, auf die gemischtfarbenen über, für deren Reize diese entwickeltere, nun auch das Reichere wie Besondere liebende Zeit besonders empfänglich war. Die Herstellung ist dann, wie alle derartigen Nachbildungen, in diesem Jahrhundert hier weiter fortgesetzt worden[573]) und endlich ist um diese Zeit auch noch von der Herstellung von dem Kün-yao ähnlichen Gefäßen in den „Tälern von Tsching und den Hügeln von Schu“ die Rede, die anscheinend aus gelbem Ton, der mit einem schwarzen überlegt ward, gebrannt wurden. Wieweit hier freilich die Übereinstimmung mit den Vorbildern ging, ist leider nicht gesagt. Bei der vermutlichen Anwendung von schwarzem Ton aber werden sie sich wohl ziemlich stark von ihren Vorbildern unterschieden haben[574]).

* * *

Das Kün-yao hat niemals als selten gegolten. Nur die reinfarbigen Stücke scheinen am Ende der Mingzeit nicht mehr allzu häufig vorgekommen zu sein[575]). Es dürfte auch, ausschließlich für den alltäglichen Gebrauch hergestellt, wiederum, wie schon das Lung-ts'üan-yao, ein Massenprodukt gewesen sein. Auch scheint es recht dickwandig gewesen zu sein, da die chinesischen Quellen nie, wie sonst immer, das Gegenteil behaupten. So stellt sich auch die Zahl der Stücke, die heute mit Kün-yao in Verbindung gebracht werden, als recht stattlich dar. Sie unterscheiden sich jedoch sehr hinsichtlich ihrer Güte, Masse,

Farbe der Glasur und dgl., weshalb die Chinesen sie jetzt vielfach, entsprechend den Angaben der Quellen, in eine Gruppe ts'e-t'ai, d. h. aus Porzellanmasse bestehend und eine andere scha-t'ai, d. h. aus grober sandiger Masse, zu trennen pflegen[576]), eine Einteilung, die freilich im übrigen zu keinen klaren Ergebnissen geführt hat und auch keineswegs der Mannigfaltigkeit der bei diesen Erzeugnissen verwandten Massen zu entsprechen scheint. Doch dürfte sich dieser Zwiespalt vielleicht durch Auffindung anderer Tonlager im Laufe der Zeit erklären lassen, wobei man jedoch auch trotz des Schweigens der chinesischen Quellen an zahlreichere frühere Nachahmungen denken kann, die, weil dies Erzeugnis erst so spät Beachtung gefunden, nicht mehr bekannt geworden sind. Allen diesen Arbeiten gemeinsam aber ist eine gewisse Dickwandigkeit, Einfachheit der äußeren Erscheinung, sowie dick aufliegende, zähe, kaum durchsichtige Glasur, die so gut wie immer durch Kupferoxyde ihre Färbung erhielt, bei der jedoch ein lichtes Blau wieder überwiegt.

Nur wenige dieser vielen Stücke zeigen jedoch eine wirklich reinfarbige, nicht gemischte oder fleckenlose Glasur. In dieser Hinsicht kennt man bis jetzt wohl nur einige sehr schön smaragdgrün glasierte, tiefere Schalen (Dresden, Porzellanslg.; London, Vict. u. Alb.-Mus.[577]), sowie einige Stücke mit hellblauer sowie krebsschalenfarbiger Glasur (Meran, Slg. Embden[578])), die mit diesem Erzeugnis mit einigem Recht in Verbindung gebracht werden können. Derartige Stücke galten ja auch am Ende der Mingzeit schon als selten. Sie mögen wohl, wenn blau glasiert, nicht allzu oft gelungen sein, waren vielleicht eben Zufallsstücke, wie die gemischtfarbigen, ja wohl in noch weit höherem Grade, da nur zu leicht durch Kupferoxyde gefärbte Glasuren, wie dies schon das Ju- und Kuan-yao gezeigt hatten (s. S. 80 u. 83) bei veränderter Temperatur in anderen Färbungen umzuschlagen pflegen[579]). Doch können die chinesischen Quellen daneben auch wohl als einfarbige diejenigen Stücke bezeichnet haben, die infolge einer gemeinsamen Grundstimmung ungefähr auf diese Bezeichnung Anspruch erheben konnten.

Dennoch läßt sich der größte Teil der heute als Kün-yao angesprochenen Stücke in mehrere ziemlich klare Gruppen zerlegen. Zunächst gibt es eine kleinere Gruppe, die aus porzellanartig geschlossener, weißlich-grauer Masse besteht, die sich an den freiliegenden Stellen wieder stark bräunlich gefärbt hat. Sie ist es, die von den chinesischen Sammlern wegen ihrer besseren Masse meist als ts'e-t'ai bezeichnet wird. Es handelt sich hier in der Hauptsache um Blumentöpfe mit den dazu gehörigen, jedoch weit häufiger vorkommenden, heute freilich meist nicht mehr recht zusammenpassenden Untersätzen, sowie gelegentlich auch um eine Vase von ei- oder becherförmiger Gestalt mit erweitertem Hals und Fuß und kugelförmiger, nach Art von Bronzen mit vier Rippen besetzter Leibung[580]). Auch diese Stücke sind alle mehr oder weniger dickwandig gehalten. Von diesen zeigen die Blumentöpfe recht verschiedene Formen. Bald sind sie, ähnlich der soeben beschriebenen Vase, auf kurzem Fuß kugelig mit längerem, sich oben erweiterndem Rand (Taf. 34 rechts) gestaltet, bald glocken- oder becherförmig, dann wieder vier-, sechs- oder acht-

fach leicht eingezogen mit schmalem, flachem, den Einziehungen der Wandung entsprechend (Taf. 34 links) ausgezogenem Rand oder endlich, an den Ecken auf kurzen Füßen ruhend, auch vier- oder sechskantig mit leicht schräg aufsteigenden, geraden Wandungen mit gleichfalls schmalen, flachen Rändern[581]). Sie besitzen alle zum Durchlassen des Wassers am Boden Löcher. Ihnen passen sich die Untersätze in der Form völlig an, die flache Schalen mit wieder abgeflachten Rändern darstellen, die, wenn kantig, wieder auf ganz kurzen Füßen ruhen, wenn eingezogen oder rund, auf etwas höheren, die die Form von symmetrisch aufgerollten Wolken zeigen, die von den Chinesen auch als jui-Köpfe bezeichnet zu werden pflegen[582]) (Farbentafel 33, Dresden, Porzellansammlung, London, Britisch. Mus.). Im letzteren Falle aber sind sie dann ähnlich, wie die Räuchergefäße des Lung-ts'üan-yao (s. S. 118) mit einem oder mehreren Wulsten und zwei Reihen kleiner, runder Knöpfe verziert. Sie geben sich demnach wieder als Bronzenachbildungen. Diese Untersätze sind jedoch vielleicht auch, wie jetzt vielfach angenommen wird, zum Einsetzen von Zwiebelgewächsen für sich allein verwandt worden. Alle diese Stücke sind, wie die ringförmig angeordneten, kleinen Narben oder sonstige Überreste am Boden beweisen, auf Brandstützen gebrannt[583]). Auch zeigen sie meist in der Tat die eingedrückten Zahlen, die nach den chinesischen Quellen die besseren Erzeugnisse des Künyao besessen haben sollen. Sie scheinen, wie Vergleiche gelehrt haben, auf die Größe der Stücke hinzuweisen[584]).

Die Glasur dieser Stücke liegt dick auf, ist undurchsichtig, leicht opalisierend, durch Abnutzung ziemlich glanzlos geworden und nach unten zu dick und ungleichmäßig abgeflossen, so daß sie in unregelmäßigen Wellenlinien endigt. Äußerst charakteristisch aber ist ihr reiches Farbenspiel, als Folge der sogenannten Transmutation der Metalle, bei den Chinesen yao-pien genannt, d. h. jener farbigen Veränderung der die Glasur färbenden Metalloxyde, je nachdem jene bei niedrigerer oder höherer Temperatur oder bei oxydierendem oder reduzierendem Feuer gebrannt wird, zu der die durch die Kupferoxyde gefärbten Glasuren ganz besonders zu neigen pflegen. Es stellt so ein mehr oder weniger feines, ganz ungleichmäßiges Gerinnsel verschiedenfarbiger Töne und Abschattierungen vor, das sich, weil völlig vom Zufall abhängig, an keinem Stücke ganz gleich wiederholt hat. Doch herrscht hier oft eine bestimmte Grundstimmung vor: bald eine dunkel oder heller karmoisinrote, bald eine dunkelblaue oder taubengraue, selten auch eine oliv- oder krebsschalengraue vor. Und so gibt es hier dunkelviolette, mit Rot und Hellviolett gemischt, blauviolette mit weißlich oder grünlich Grau, olivgrüne mit Weiß, Blau oder Rot, violettgraue mit Weiß, dunkelblaue mit Rot, rote mit Himmelblau, oliv- oder bleichgrüne mit Grau, Blau oder Rot usw. Die Farbmischungen wechseln stets. Kein Stück gleicht ganz dem anderen und damit sind diese Stücke die Vorläufer jener aus gleichen Ursachen scheckigen, bei uns meist als Flambés bezeichneten Porzellane geworden, die vom 18. Jahrhundert an, seitdem man derartige Farbstimmungen so außerordentlich liebte, mit so besonderem Geschick in King-tê tschên hergestellt worden sind (s. S. 256). Am häufigsten finden sich hier wohl die blau-, ja fast

ganz roten oder die grauen Stimmungen, von denen die ersteren jetzt in China am meisten beliebt sind. Doch zeigt das Äußere der Gefäße fast nie die gleiche Glasur, wie das Innere, was wohl wieder auf ungleicher Einwirkung des Feuers beruhen dürfte. Daneben erscheinen diese Glasuren an den Kanten und Ecken, sowie Erhöhungen, wo sie dünner aufliegen, leicht durchsichtig olivgrün gefärbt. Auch sind viele Stücke am Boden noch mit einer durchsichtigen braunen oder olivgrünen Glasur überzogen, über die in seltenen Fällen auch noch eine leicht schaumig ausgefallene, andersfarbige Glasur gelegt worden ist.

Alle diese Glasuren sind auch im übrigen niemals ganz fehlerfrei herausgekommen, vielmehr oft, durch Verfangen von Luft, mit kleinen, wie mit feinen Nadeln gestochenen, von den chinesischen Sammlern vielfach als „Ameisenspuren" bezeichneten Löchern oder Blasen durchsetzt. Daneben finden sich bisweilen, so namentlich in den grauen oder leicht schaumig ausgefallenen Teilen, dabei anscheinend auch häufiger an den innen angebrachten Glasuren kleine, sich schlängelnde Risse, die oft auch die Form der Buchstaben V und Y annehmen und von den Chinesen als „Regenwurmmarken" bezeichnet zu werden pflegen, die wieder als Zeichen der Echtheit gelten. Auch haben sie sich nicht immer sehr dauerhaft erwiesen: oft sind sie im Laufe der Zeit schwach und sehr engmaschig haarrissig geworden und bei den Untersätzen, dort, wo das aus den Blumentöpfen herausgeflossene Wasser sie einst bedeckt hat, stark verblichen oder auch fast ganz verschwunden. Sie haben demnach keine allzu widerstandsfähigen Glasuren dargestellt.

Daß diese ebenso schönen wie interessanten, heute sehr hoch bewerteten und dementsprechend begehrten Stücke, von denen jetzt schon eine beträchtliche Anzahl in unsere Sammlungen gelangt ist, tatsächlich mit den Erzeugnissen von Küntschou zusammenhängen, darüber kann heute wohl kaum noch ein Zweifel bestehen[585]). Blumentöpfe werden ja unter diesen von den Quellen ausdrücklich erwähnt, desgleichen bei ihnen auch die eingedrückten Zahlen am Boden, die auf anderen Erzeugnissen dieser Zeit niemals vorkommen und auch die Beschreibung, die jene von den Glasuren des Kün-yao geben, stimmt, wo sie von nasenschleim-, gemischtfarbigen oder wie „Kaninchenhaare" gezeichneten sprechen, mit den soeben geschilderten Glasuren wohl ziemlich überein oder läßt wenigstens an Verwandtes denken. Wir besäßen damit dann freilich nur Stücke, die nach den chinesischen Quellen farbig nicht recht geglückt wären und darum auch früher nicht allzu sehr geschätzt worden sind. Sie werden eben die häufigsten gewesen sein. Fraglich jedoch bleibt noch, wieweit diese Stücke wirklich bereits alle der Sungzeit angehören. Bedenkt man, daß, wie soeben gezeigt, die Glasur derselben sich für gewöhnlich nicht allzu widerstandsfähig erwies, so erscheinen doch manche unter ihnen und vor allem viele der Blumentöpfe, in dieser Hinsicht recht frisch sowie unabgenutzt; daneben auch einige, darunter vor allem manche der kugeligen Blumentöpfe mit längerem, erweitertem Hals, für diese frühe Zeit schon auffallend rein und elegant in der Form sowie auch glatt in der Mache. Und so dürften doch manche von ihnen wohl nur Nachahmungen, frühestens aus dem 18. Jahrhundert vorstellen, d. h. aus

jener Zeit, da seit dem Kaiser Yung-Tschêng derartige Arbeiten in King-tê tschên wohl zuerst nachgebildet worden sind.

Dieser fest umrissenen Gruppe steht dann eine weitere umfangreiche, aber weniger scharf begrenzte gegenüber, die sich von jener vor allem durch die Masse, die Formengebung der zu ihr gehörenden Stücke, sowie auch die Farbe der Glasur unterscheidet, doch auch in sich manche nicht unbedeutende Verschiedenheiten aufweist. Diese Arbeiten zeigen z. T. wieder eine meist festgebrannte, steinzeug- oder, wenn man will, porzellanartige, an den freiliegenden Stellen gleichfalls braune oder rötliche, häufiger jedoch eine mehr oder weniger schwach gebrannte, gelbliche, bräunliche oder bisweilen tiefbraune Masse und scheinen im letzteren Falle dann schon zu jenen zu gehören, die von den chinesischen Sammlern als scha-t'ai. d. h. aus sandiger Masse bestehend, bezeichnet zu werden pflegen. Auch ihre Glasur liegt wieder dick, doch meist glatt auf, ist wieder fast undurchsichtig, weich, oft gleichfalls von feinen, dichtgedrängten, sonst längeren, linienförmigen Haarrissen durchsetzt und ziemlich lebhaft im Feuer geflossen, so daß sie am oberen Rand die farbige Masse leicht hindurchscheinen läßt, nach unten zu aber wieder mehr oder weniger unregelmäßig abgetropft erscheint. Ihre Grundfarbe stellt vor allem ein lichtes Grau, Hellblau, Lichtgrau oder dunkles Violett von stets wechselnder Tönung dar, so daß man auch hier reinen Zufallsergebnissen gegenübersteht, und erscheint vielfach gewölkt oder abschattiert, so z. B. hellgrau in bleichviolett, oder auch farbig gestreift, so grün mit weiß, violett mit olivbraun u. dgl. m. Fast immer aber sind diese Glasuren wieder, wo es sich um Schalen handelt, in der Regel vom Rand ausgehend, und auch meist nur auf der Innenseite, von einem oder mehreren unregelmäßig gestalteten, doch meist spitz auslaufenden, sich scharf absetzenden Flecken belebt, wie solche schon bisweilen das Lung-ts'üan-yao gezeigt hatte (s. S. 117), die wieder denen entsprechen dürften, die nach den chinesischen Quellen das Kuan- und Ko-yao damals besessen haben sollen. Sie zeigen am häufigsten eine dunkel bläuliche oder violette, sonst bräunliche, grünliche oder graue Grundfarbe, die, an den Kanten meist ins Tiefrötliche, Grüne oder Olivfarbene abschattiert ist, in der Mitte jedoch wieder ein mehr oder weniger feines Farbenspiel aufweist von bläulichen, rötlichen oder grünlichen Tönen und sind gleichfalls bisweilen so regelmäßig verteilt, daß sie wieder wie absichtlich hervorgerufen erscheinen. Und auch bei diesen Glasuren finden sich wieder die oben (S. 134) erwähnten „Regenwurmmarken“.

Zur dieser Gruppe gehören fast ausschließlich Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs. So vor allem nicht große, tiefe Schalen (Taf. 16 oben rechts) von leicht ausgebauchter Form mit schwach nach innen gezogenen Rändern, dann mehr oder weniger große, flache mit leicht aufgebogenen oder auch abgeflachten und dann bisweilen ausgezogenen Rändern. Dann birnförmig gestaltete Becher, Vasen mit langen oder kurzen Hälsen sowie auch seitlichen Griffen (Taf. 35 oben), Töpfe, gleichfalls z. T. mit Henkeln, auf drei Füßen stehende, bauchige Räuchergefäße mit abgeplatteten, schmalen Rändern, z. T. auch mit Henkeln in Form von Drachen, beckenartige Schalen, Blumentöpfe, durchbrochene Gartensitze

u. dgl. m.[586]). Ihre Formen sind wieder, entsprechend der Dicke der Glasur, recht einfach gehalten. Plastische Zutaten finden sich selten. Sie beschränken sich, bei einigen der Räuchergefäße auf plastisch durchgebildeteHenkel oder wie bei den Gartensitzen auf jene Reihen von Buckeln, wie sie ja schon Stücke der ersten Gruppe zeigten. Alle diese Stücke sind meist auch recht sauber gearbeitet.

Es liegt wohl zunächst kein Grund vor, diese meist wohl Ausgrabungen entstammenden Stücke nicht mit den Arbeiten von Küntschou in Verbindung zu bringen. Sie entsprechen z. T. in den Farben der Glasuren, sowie deren farbigen Belebungen ganz gut den Beschreibungen, die die chinesischen Quellen von den weniger gelungenen gegeben haben. Nur handelt es sich dann z. T. um solche, die damals aus dem gelben, gröberen Sande hergestellt sein sollen. Andererseits fällt jedoch die starke Verschiedenheit der Masse auf, die auch hier wieder an wohl frühe Nachbildungen in anderen Fabriken denken läßt, wenn auch, wie erwähnt, die chinesischen Quellen von solchen nichts zu berichten wissen, Auf alle Fälle jedoch haben wir es auch hier mit einem Typus zu tun, der vom Kün-yao seinen Ausgang genommen und dann zu recht mannigfaltigen Erzeugnissen Anlaß gegeben hat, die man auch wohl zum größten Teil noch in die Sungzeit setzen kann[587]).

An diese Gruppe schließt sich dann eine dritte an, die sich als weit umfangreicher erweist, als die bisher Beschriebenen, jedoch durch manche Übergangsstücke mit der zuletzt genannten vielfach verbunden erscheint. Auch die zu dieser Gattung gehörenden Stücke bestehen aus einer dunkelgrauen oder hellgelblich bräunlichen[588]), daneben auch dunkel, ja fast schwarzbraunen, steinzeugartig fest gebrannten, häufiger jedoch aus einer schwach gebrannten, schwach ziegelroten Masse von gröberem Korn, die wieder der von den Chinesen als scha-t'ai bezeichneten entspricht. Auch bei ihnen liegt die jetzt wieder mit Altershaarrissen durchsetzte Glasur sehr dick auf. Sie muß auch äußerst zähflüssig gewesen sein. Zwar läßt sie gleichfalls am oberen Rand die Farbe der Masse nur leicht hindurchscheinen, ist aber dafür immer an den Außenwandungen nur zum Teil herabgeflossen und bedeckt so nur einen gewissen Teil derselben, indem sie unten in einer ganz besonders unregelmäßigen Wellenlinie mit sehr starken, tropfenartigen Verdickungen endigt. Im Innern zeigt sie sich dagegen aus gleichem Grunde dick und oft ganz schaumartig zusammengeflossen. An allen Verdickungen weist sie dann wieder Blasen oder, falls diese aufgesprungen, mehr oder weniger große Löcher auf oder ist ganz verschrumpft und runzlig geworden. Sie erscheint jetzt meist ziemlich glanzlos, muß einst aber, wie einzelne mißratene und verworfene, z. T. auch noch in ihren Kapseln befindliche, an uns bisher leider nicht bekannt gewordenen Herstellungsstellen aufgefundene Stücke (Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew.; Stockholm, Slg. d. Kronprinzen)[589]) beweisen, einst sehr glänzend gewesen sein, ein weiterer Beweis, wie wenig widerstandsfähig diese Glasuren einst gewesen, jedoch auch ein wie anderes Aussehen früher wohl alle Sungglasuren besessen haben.

Die Grundfarbe dieser Glasuren stellt wieder ein lichtes Blau, daneben ein

trübes oder bleiches Violett dar, seltener ein Taubengrau, Olivbraun, Graugrün oder Schwarz, die alle an den Verdickungen an Stärke zugenommen haben; doch sind sie oft leicht abschattiert, so Hellgrau mit Violett oder Braun, Violett mit Grau oder Blau, sowie auch oft beim Abfließen ganz streifig ausgefallen, so daß blaue Streifen auf schwarzem, weiße auf blauem Grund stehen, deren Farbe dann meist auch den Grund gefärbt hat. Auch zeigen die Glasuren gleichfalls außen und innen nicht wieder das gleiche Farbenspiel. Daneben kommen aber auch ganz gefleckte vor. Und dann haben viele auch wieder dieselben vom oberen Rande ausgehenden, spitz auslaufenden, abschattierten oder wieder in Farbengerinnsel übergehende Flecke, wie schon die der zuletzt besprochenen Stücke. Auch hier hat man es demnach anscheinend wieder mit einer Glasur zu tun, deren Färbung mehr oder weniger Zufall war, die aber, wie ihr Stehenbleiben im Fließen, ihr Durchsetztsein mit Blasen beweist, noch weit weniger gelungen erscheint, als die der bisher besprochenen Gruppen. Ganz deutlich aber beweist ein Topf[590]), bei dem die Flecke die Form von Schriftzeichen zeigen, daß solche Stücke, was oft vermutet wurde, bisweilen auch künstlich hergestellt worden sind. Man muß demnach damals wohl an ihnen größeres Gefallen gefunden haben, als es die Mingquellen wissen wollen.

Zu dieser Gruppe gehören gleichfalls hauptsächlich wieder nicht große, tiefere Schalen, die bisweilen ausgebaucht und mit leicht nach innen gebogenen Rändern versehen sind, meistens jedoch wieder nach unten zu spitz zusammenlaufen, wie solche für die Sungzeit eben besonders charakteristisch gewesen zu sein scheinen (Taf. 36 oben), sowie Töpfe, auf drei Füßen stehende Räuchergefäße in der für diese Zeit gleichfalls typischen, bauchigen Form mit leicht verengtem, oben abgeplattetem Hals. Vasen, diese meist birn- oder balusterförmig mit kurzem Hals, kommen dagegen seltener vor. Daneben findet sich einmal auch ein kleines Becherchen mit kleinem, ösenartigem Griff (Taf. 16 unten, Mitte), ein für diese Zeiten bisher wohl kaum wieder nachgewiesenes Stück (Dresden, Porzellansammlg.), sowie birnförmige Vasen auf leicht durchbrochenen, mehr oder weniger hohen Füßen (London, Slg. Alexander). Auch diese Stücke sind in der Regel wieder ganz einfach gehalten. Doch trifft man ganz vereinzelt auch auf Reliefzutaten, die freilich durch die Dicke der Glasur nur ganz verschwommen zum Vorschein kommen, so an den dreifüßigen Räuchergefäßen, z. B. in Form von Tieren, Drachen oder Päonienzweigen, dann auch an einer flachen Schale, die ausnahmsweise auch den Rand breit gefurcht zeigt, eine große, einfache Blüte in der Mitte (Washington, Smith-Inst., Taf. 35 unten). Alle diese Stücke sind wieder dickwandig gehalten und meist auch recht grob und flüchtig gearbeitet. Sie stellen damit die minderwertigsten dar, die heute mit dem Kün-yao in Verbindung gebracht werden.

Auch für diese Arbeiten liegt, wenn man die vorher besprochenen, mit diesen durch mancherlei Übergangsstücke verbundenen für Erzeugnisse von Küntschou hält, zunächst kein Grund vor, sie nicht für solche anzusehen[591]). Sie müßten dann freilich zu einer Zeit entstanden sein, da die Manufaktur hier in starkem Verfall gewesen ist. Ebensogut können sie jedoch auch wieder in einer oder

mehreren Fabriken hergestellt worden sein, die diese Stücke damals mit geringem Erfolge nachzubilden versucht haben. Zeitlich jedoch haben sie die Chinesen immer mit merkwürdiger Übereinstimmung und Hartnäckigkeit, doch ohne den geringsten Beweis, alle erst in die folgende Periode, die der Mongolen- oder Yüanzeit gesetzt und bezeichnen sie meist als Yüan-ts'e, obwohl sämtliche Quellen über eine Produktion derartiger Sachen in dieser Zeit auch nicht das Geringste zu melden wissen, wofern man nicht an Küntschou selber denkt, wo ja für die Mingzeit ein keramischer Betrieb noch festzustehen scheint (s. S. 129). Jedoch wohl nur aus dem Grunde, weil sie nur diese Zeit verhaßtester Fremdherrschaft, die aber in Wahrheit, wie schon allein Marco Polo's bekannte, aber so lange bezweifelte Berichte beweisen dürften, eine Periode höchster Kultur- und Kunstentfaltung gewesen ist, für fähig hielten, diese gegenüber den sonstigen Erzeugnissen der Sungzeit so stark abfallenden Produkte hervorgebracht zu haben. Dem dürfte jedoch in Anbetracht der ganz unverhältnismäßig großen Zahl dieser Stücke die Kürze dieser Periode gegenüber der weit längeren der Sungdynastie entgegenstehen. Auch haben sich bei den erwähnten, zuerst von Aurel Stein unternommenen Ausgrabungen verschütteter Städte in Turfan Scherben mit völlig gleichartigen Glasuren gefunden, an Stellen, die nur bis zur Sungzeit, z. T. auch nur bis ins 11. und 12. Jahrhundert besiedelt gewesen zu sein scheinen[592]), die allein schon beweisen dürften, daß hier, wie so oft, die Tradition der Chinesen nicht immer auf sicheren Füßen steht. Sie dürften auch bekunden, daß selbst diese Erzeugnisse damals ihren Weg ins Ausland genommen.

Ferner ist noch eine weitere, freilich bis jetzt noch nicht sehr umfangreiche Gruppe zu erwähnen, die wieder eine gewisse Höhe der technischen Produktion zeigt, in dem Maße, daß man in ihr sogar eine Zeitlang das edle Erzeugnis des Kuan-yao erblickt hat. Auch die ihr zugehörenden Stücke zeigen wieder verschiedene Massen: bald hell gelblichbraune, bald rötlichere, bald steinzeugartig feste, bald lockere, meist jedoch wieder an den freiliegenden Stellen dunkel rotbraun gebrannte (Taf. 36 unten). Ganz eigenartig aber ist ihre Glasur, die in ihrer Art in der chinesischen Keramik wohl einzig dastehen dürfte. Sie liegt ganz ungewöhnlich dick auf, ist meist ganz bis zum Fuß der Gefäße herabgeflossen, bedeckt auch den Boden mit Ausnahme des Fußringes, ist oft von ziemlich engen Haarrissen durchsetzt, dabei aber weich und nicht glänzend, dafür aber leicht opalisierend und durchsichtig, meist bis zu fast kristallinischer Klarheit und Durchsichtigkeit. Ihre Farbe stellt für gewöhnlich ein dunkles Violett oder ein helles, reines, bisweilen jedoch auch recht kräftiges tiefes Blau dar[593]), das fast immer wieder durch ein oder mehrere, bald größere, bald kleinere, mehr oder weniger fest geschlossene, wohl wieder künstlich aufgetragene Flecke belebt ist, von lebhaft karmoisinroter oder trüber, dunkelvioletter Färbung. Durch die auffallende und ganz ungewöhnliche Weichheit der Glasur hat diese Gruppe jetzt den Namen „Weichkün-yao" erhalten[594]), eine freilich leicht irreführende Bezeichnung, da sonst in der Keramik — man denke nur an das europäische „Weichporzellan" — die Bezeichnung „weich" nur in Bezug auf die Masse angewandt wird.

Die Formen der zu dieser Gruppe gehörenden Stücke geben sich in Anbetracht ihrer bisher noch geringen Zahl auffallend mannigfaltig, sind aber stets infolge der Dicke der Glasur ganz ungewöhnlich unklar herausgekommen, so daß sie leicht einen etwas plumpen Eindruck machen. Am häufigsten finden sich wohl balusterförmige, oben leicht abgeflachte Vasen mit ganz kurzen, oben leicht umwulsteten Hälsen, wie solche schon mehrfach unter den der Sungzeit zugeschriebenen Stücken vorgekommen sind, daneben bisweilen auch solche mit leichten Buckelungen am oberen Teil und wieder kurzem, doch nicht umwulstetem Hals, dann halslose, birnförmige mit breiteren oder schmäleren Öffnungen, kugelige z. T. von eingedrückter Form mit kurzem, oben abgeflachtem Hals, dann in Granatapfelform[595]) und ähnliches mehr. Daneben kommen auch einfache Töpfe, wieder auf drei Füßen stehende, bauchige oder kugelige Räuchergefäße, eine kelchartige Schale auf nicht hohem, schlankem Fuß vor, sowie auch eine Wasserkanne von wieder leicht eingezogener Form mit kurzem Ausguß und kleinem, gebogenem, mit einem Dorn besetztem Griff und ein freilich recht unförmig gestalteter Wassertropfer in Form einer sitzenden Henne mit einem Küchlein auf dem Rücken und einem anderen, das unter den Flügeln hervorschaut[596]). Unter den für gewöhnlich einfach gestalteten, tiefen Schalen jedoch fallen einige mit steilen, fast zylindrischen Wandungen auf, wie wir solche unter den japanischen Teeschalen (Chawans) kennen, die sicher auch von derartigen chinesischen Stücken ihren Ausgang genommen haben. Eine ganze Reihe dieser Formen erscheint recht eigenartig, wiederholt sich auch kaum jemals wieder. Doch halten sie sich alle durchaus an den Charakter der Stücke, die sonst mit der Sungzeit in Verbindung gebracht zu werden pflegen. Diese Stücke sind darum auch für Erzeugnisse von Küntschou der schlechteren Masse (s. S. 129) gehalten worden, doch ohne ersichtlichen Grund und wohl auch ganz ohne Recht, da sie doch von den übrigen mit diesen in Verbindung gebrachten mehr abweichen als irgend eine andere der hier besprochenen Gruppen. Doch auch für das so edle Kuan-yao können sie keineswegs, wie man wohl früher gemeint, angesehen werden. Dazu stimmen sie doch mit den Beschreibungen, die die chinesischen Quellen von dessen Masse, Glasur, Dünnwandigkeit und Feinheit gegeben, zu wenig überein. Dagegen sollen die Chinesen diese Arbeiten jetzt vielfach für Erzeugnisse eines Töpfers Ma halten und darum Ma-kün nennen, die sie jedoch in die Zeit der Mingdynastie setzen[597]), indes ohne für alle diese Angaben irgendwelche sichere Begründung zu geben. Diese Stücke zeigen vielmehr in ihrer Formengebung und ganzen Mache so sehr den Charakter der Sungzeit, daß nicht der geringste Grund vorliegen dürfte, sie nicht in die gleiche Zeit zu setzen wie die zuvor beschriebenen Gruppen. Doch haben sie mit diesen, wie schon ein Teil ihrer Formen und ihre Glasur zeigt, nur wenig gemeinsam, weshalb sie kaum als Erzeugnisse von Küntschou angesprochen werden können[598]).

An diese Gruppen reihen sich dann die mehr oder weniger leicht erkennbaren, späteren Nachahmungen. Zunächst flache oder tiefere Schalen mit innen violettgrauer, außen violetter, grau durchschossenen Glasur, die hinsichtlich

ihrer Gestaltung zwischen der Ming- und Ts'ingzeit zu stehen scheinen[599]). Dann die wieder durch das Weiß ihrer Porzellanmasse auffallenden Nachahmungen von King-tê tschên von der Zeit des Kaisers Yung-Tschêng an. Sie tragen auch vielfach dessen Marke, die freilich bisweilen absichtlich entfernt worden ist[600]) und zeichnen sich oft durch besondere Schönheit der Farbe ihrer Glasur aus. Zu ihnen dürften vielleicht manche der Blumentöpfe der zuerst besprochenen Gruppe (s. S. 132) gehören. Dann finden sich solche, die ersichtlich wieder in der Provinz Kuangtung hergestellt worden sind, wo, wie bereits erwähnt, spätestens seit der Mingzeit ein meist dunkelbraunes Steinzeug hergestellt wurde (s. S. 284). Sie zeigen auch bisweilen die eingegrabenen Zahlen (Dresden, Porzellansammlung, Taf. 158 unten links), die nach den chinesischen Quellen bei den besseren Erzeugnissen von Küntschou vorgekommen sein sollen (S. 131) und sich auch auf so manchen der Stücke der ersten Gruppe vorgefunden haben (s. S. 133). Sie werden in China jetzt Fat-schan-Kün genannt, nach dem dicht in südlicher Richtung bei Canton gelegenen Orte Fat-schan, wo heute jedoch Porzellan fabriziert wird. Sie lehnen sich an die beiden zuerst genannten Gruppen an[601]) und dürften wohl kaum vor dem 18. Jahrhundert angefertigt sein. Weiter gibt es die (S. 131) erwähnten Nachahmungen von Yi-hing in der Provinz Kiangsu. Sie bestehen aus dem für die hier angefertigten Waren so charakteristischen roten Steinzeug und weisen eine weiche, dick aufliegende, gewöhnlich dunkelblaue oder bleich violette, z. T. auch rotgestreifte Glasur auf[602]) (s. S. 291). Und endlich kommen dann noch Schalen vor, die sich hinsichtlich ihrer lichtblauen Glasur ganz an das Kuan-, wenn nicht sogar an das Ju-yao anlehnen. Sie bestehen aus einer porzellanartigen, wohl erst im Brande rötlich-braun oder hell gelblich gewordenen Masse, sind sehr sauber gearbeitet und zeigen eine hellblaue, sehr glatte, meist leicht streifig geflossene, ganz fleckenlose, doch bisweilen wolkige Glasur von jenem starken Glanz, den das alte Kün-yao nach dem Bericht der Quellen (siehe S. 129) einst wohl wirklich besessen hat. Sie ist unten bald wieder, wie die der zur dritten Gruppe gehörenden Erzeugnisse (s. S. 136), stark abgetropft, bald jedoch auch erstaunlich glatt abschließend, wie dies in dieser Weise kaum bei einem einzigen der mit dem alten Kün-yao in Verbindung gebrachten Stücken der Fall sein dürfte (Dresden, Porzellanslg.). Auf getreue Nachbildungen der alten Vorbilder ist man hier so ersichtlich nicht ausgegangen. Das ist jedoch ganz deutlich bei einer anderen Gruppe der Fall, deren Stücke vor einigen Jahren bei uns für recht geringen Preis in den Handel gekommen sind, die eine schmutzig dunkelbraune, anscheinend nachträglich absichtlich eingeriebene Masse, dazu am Fuße eine wieder ersichtlich absichtlich rohere Durchbildung zeigen, sowie eine weit weniger glänzende, nicht glatte, geronnene Glasur von gleichfalls lichtblauer Farbe doch wieder ohne Fleckung (Dresden, Porzellanslg.) zeigen. Die Absichtlichkeit liegt jedoch hier so auf der Hand, daß durch diese Stücke wohl kaum jemand getäuscht werden kann.

Auch Japan hat sich wieder diese Erzeugnisse zum Vorbilde genommen. Verwandte Glasuren sind dort in mehreren Töpfereien hergestellt worden, so zu Hagi, Akahada und Seto. Sie gleichen denen der zuzweit genannten Gruppe

mit den meist roten oder violetten Farbflecken. Nur ist ihre Machart, so die Behandlung des Bodens, bisweilen durchaus japanisch ausgefallen. Doch soll es dort daneben auch Nachbildungen geben, die von den Vorbildern kaum recht zu unterscheiden sind[603]).

Erwähnt aber noch werden, daß auch die zuletzt erwähnte Gattung, mit der dick aufliegenden, oft ganz kristallinisch ausgefallenen Glasur, später in China recht gut nachgebildet worden ist und zwar gleichfalls in Yi-hing[604]). Die Masse dieser Arbeiten ist gelblich und den Vorbildern gleichend, doch in der Regel härter gebrannt, die Glasur wiederum dick und auch etwas kristallinisch, sowie von hellblau-violetter Färbung, doch mit ziemlich dünnen und schwachen Flecken in trübem Karmesinrot, die aber nicht ganz ungezwungen erscheinen. Auch hier finden sich wieder die eingedrückten Zahlen, was zu beweisen scheint, daß man diese Gattung einst wirklich für Erzeugnisse von Küntschou gehalten hat.

8. DAS KIEN-YAO.

Endlich gab es noch in dieser Zeit mehrere Fabrikationsstätten in der Provinz Fukien, deren Erzeugnisse sämtlich aus schwarzer Erde bestanden, wie dies ja auch schon bei einer Abart des Kuan- und vielleicht auch des Lung-ts'üan-yaos (siehe S. 86 u. 112), der Fall war. Diese Manufakturen lagen alle in der nördlichen Präfektur dieser Provinz, Kien-ning fu genannt[605]), die eine davon zu Kien-ning, deren Erzeugnisse als grob, mit wenig glatter, „trockener", bisweilen auch grüner oder blauer Glasur geschildert werden. Sie scheinen daneben die Bezeichnung wu-ni-yao, den schon die oben genannte Abart des Kuan-yao trug, im besonderen geführt zu haben. Daneben gab es seit dem 10. Jahrhundert noch einen weiteren Betrieb zu Kien-ngan, der später nach Kien-yang verlegt wurde[606]), deren Erzeugnisse allgemein auch als Kien-yao bezeichnet wurden. Auch die hier hergestellten Erzeugnisse gehörten im allgemeinen keineswegs zu den besten der Zeit. Nur die Teeschalen erfreuten sich meist eines ganz besonderen Rufs in Anbetracht der bei den damals so beliebten Teegesellschaften vor sich gehenden Wettstreitigkeiten, wobei derjenige gewann, dessen Schale bis zuletzt noch Spuren des Tees zeigte und in dieser Beziehung am geeignetsten war[607]). Auch blieben diese Schalen schon wegen ihrer Dicke am längsten warm. Die hier hergestellten Erzeugnisse bestanden alle wieder aus schwarzer Masse, waren meist dick-, doch daneben auch dünnwandig, besaßen eine bleich bläulich-schwarze, wieder „Tränen" aufweisende, sehr glänzende Glasur, die bald durch Streifen, bald durch kleinere Flecke in gelblicher Farbe belebt wurden und deshalb wieder, wie die früher erwähnte ähnliche Gattung des Ting-yao (siehe S. 91) „Hasen-" oder „Kaninchen"-fellglasur genannt wurde oder mit der Färbung von Rebhühnerbrüsten verglichen wurde. Es waren demnach Arbeiten, die allem Anscheine nach den soeben erwähnten von Tingtschou und wohl auch schon früher (S. 58) geschilderten der T'angzeit ganz ähnlich waren. Die hier hergestellten Schalen sowie auch

die hier gleichfalls fabrizierten Becher sollen einen umgebogenen Rand besessen haben. Daneben sind auch noch große Krüge hergestellt worden, die aber merkwürdigerweise innen weiß gewesen sein sollen, jedoch vielleicht auch aus späterer Zeit stammen können[608]). Denn auch dies Erzeugnis wurde in der Yüanzeit fortgesetzt, wohl ein Beweis, daß die Teegesellschaften damals trotz aller Fremdherrschaft noch nicht ganz erloschen waren[609]). In der Mingzeit jedoch scheint ihre Wertschätzung arg ins Schwanken geraten zu sein, vielleicht weil damals die Gesellschaften immer mehr abkamen und die Schalen ihrer Dickwandigkeit wegen wohl etwas plump erschienen. Nur die dünnwandigen wurden damals geschätzt, die aber schon wieder selten geworden waren[610]). Sonst wurden sie bald dem Kün- und Lung-ts'üan —, ja sogar dem Tschang-yao gleichgestellt, bald aber für zu grob und glänzend erklärt oder gar zu den minderwertigsten Erzeugnissen gerechnet[611]). Trotzdem scheint damals die Fabrikation in der Präfektur von Kien-ning fu keineswegs ganz aufgegeben zu sein. Doch ging sie jetzt wieder nur in Kien-ngan vor sich[612]). Auch hat sich in einem Grabe in der Umgebung von Kien-ning fu ein jetzt im Britischen Museum befindlicher, kleiner Topf gefunden, der wahrscheinlich der Mitte des 16. Jahrhundert angehört[613]), jedoch aus hellgelblich braunem Steinzeug besteht und mit nicht dicker, durchsichtiger, brauner Glasur überzogen ist. Die Fabrikation scheint sich demnach hier damals sehr verändert zu haben. In der Zeit der Ts'ingdynastie dürfte aber das Interesse für die hier in der Sungzeit hergestellten Erzeugnisse ziemlich erloschen sein. Wenigstens ließ Kaiser Yung-Tschêng sie anscheinend nicht mehr nachbilden.

Von den Erzeugnissen der Sungzeit scheinen trotz der damaligen Beliebtheit der Teeschalen in China gar keine Nachbildungen, selbst nicht in der Sungzeit, vorgenommen zu sein, dafür aber wieder in Korea und dann, wohl durch Vermittlung dieses Landes, auch wieder in Japan, das die in China selber aussterbenden Teegesellschaften mit Eifer übernahm, indem es sie vertiefte und so eifrig an ihnen festhielt, daß sie hier, als eine heilige Überlieferung der Vergangenheit, noch jetzt im vollen Gange sind. Zahlreich scheinen die Japaner daher auch die alten chinesischen Erzeugnisse in China aufgekauft zu haben, denen sie, wegen ihrer besonderen Vorzüge den Namen Temmoku gaben[614]). Daneben haben sie sich dann auch selber an ihre Nachahmung gemacht, so vor allem an dem berühmten Töpferorte Seto, und mit nicht geringem Erfolge.

* * *

Schalen mit schwarzen, braun gestreiften oder gefleckten Glasuren, die man mit den von den Chinesen als „Hasen-", „Kaninchen-" oder „Rebhuhnbrust"-glasur bezeichneten, in Verbindung bringen kann, haben sich heute noch in ziemlich beträchtlicher Anzahl erhalten[615]), vor allem in Japan, weniger jedoch in China selber, wohl weil jenes die hier hergestellten aus den soeben genannten Gründen meist einst zu sehr aufgekauft hat. Ihre zeitliche oder örtliche Verteilung

ist jedoch wegen der Herstellung dieses Erzeugnisses an so vielen Stellen (s. S. 141) und zu so verschiedenen Zeiten naturgemäß nicht eben leicht. Fest steht jedoch, daß wir auf Grund der oben angeführten Angaben der chinesischen Quellen als Erzeugnisse der Präfektur von Kien-ning fu für die Sungzeit zunächst nur solche ansehen dürfen, die aus schwarzer oder wenigstens dunkler Masse bestehen[616]). Ihre Zahl scheint jedoch bis jetzt noch ziemlich klein zu sein[617]). Alle diese Stücke sind ziemlich dickwandig, z. T. schwachgebrannt, zeigen bald die leicht ausgebuchtete (London, Brit. Mus.), bald wieder die für die Sungzeit so typisch spitz zulaufende Form und besitzen auch einen umwulsteten oder leicht ausgebogenen Rand, wie solchen das Kien-yao der Sungzeit ja wirklich besessen haben soll (s. S. 142). Ihre dick aufliegende Glasur ist bald tief-, bald bläulich oder violett-schwarz, auch oft leicht irrisierend und von kleinen, dicht gedrängten „goldbraunen" Streifen durchzogen (Taf. 37 unten), die wohl an die farbige Abschattierung von Hasen- oder Kaninchenfellen erinnern kann. Daneben kommt auch gelegentlich einmal eine Schale mit leicht ausgeflachtem Rand vor, deren wieder violett-schwarze Glasur ganz mit kleinen silbernen Flecken übersät ist, die wohl an die Zeichnung der Brust von Rebhühnern erinnern kann (Washington, Smithson. Inst.)[618]), sowie auch einmal eine Deckelwase, bei der die schwarze Glasur ganz mit kleinen hellbraunen Punkten dicht bestreut ist (Taf. 37 oben). Fast immer ist die Glasur unten dick in dunklen Tönen zusammengeflossen und endigt, wie ja auch bei anderen Erzeugnissen der Sungzeit bei diesen in einer unregelmäßigen Linie. Alle diese Arbeiten geben sich schon weniger plump als jene ganz verwandten, die, wie erwähnt (siehe S. 58), anscheinend schon in der T'angzeit in Honan hergestellt wurden. Sie können demnach wohl wirklich das Kien-yao der Sungzeit darstellen. Alle übrigen jedoch bestehen aus gelblicher, z. T. braun gebrannter, oder dunkelbrauner oder gleichfalls dunkelgebrannter roter oder mehr oder weniger hellgrauer, z. T. auch wieder dunkel gebrannter Masse. Sie können daher kaum als Erzeugnisse von Kien-ngang oder Kien-yang angesehen werden, dagegen wohl als koreanische oder japanische, für deren Herstellung, auch wo man wie in Japan und vielleicht auch in Korea, auf unmittelbare Nachahmung der chinesischen Vorbilder ausgehen wollte, man vielleicht doch keinen schwarzen oder sich wenigstens schwarz brennenden Ton gefunden hat. Hier handelt es sich neben Schalen gleicher Form bisweilen auch um kleine Töpfe einfachster Gestaltung (Dresden, Porzellanslg.). Hierbei sollen die mit nicht sehr feiner, gelblicher Masse koreanischen Ursprungs sein[619]), die japanischen dagegen gleichfalls aus hellerem Ton, aber feinerer, mehr porzellanartiger Masse bestehen, diese sich auch durch ihre Machart ein wenig als japanische Arbeiten verraten[620]).

VI.

DIE ZEIT DER MONGOLENHERRSCHAFT.

(1280—1367.)

Auf die Zeit der Sungdynastie, die im Jahre 1279 gänzlich erlosch, nachdem sie in ihrer zweiten Hälfte, wie erwähnt, nur noch über den südlichen Teil Chinas zu herrschen vermocht hat, folgte wieder eine solche der Fremdherrschaft, diesmal der Mongolen (Yüan), die am Beginn des 13. Jahrhunderts sich von Norden aus unter ihrem allgewaltigen Führer Tschingis-Khan, einer „zweiten Völkerwanderung" gleich, über den Westen ergossen und in nur wenigen Jahren ihre Herrschaft bis an das Schwarze Meer ausgedehnt hatten. Unter seinem Enkel, dem nicht minder gewaltigen Kublai-Khan ward dann auch die Eroberung Chinas vollendet: im Jahre 1279 sprang der letzte Sproß der Sungdynastie ins Meer und China war damit wieder ganz in den Händen der Barbaren. Kublai-Khan verlegte seine Residenz und damit den Schwerpunkt seiner Macht in dieses Land und suchte es, völlig zerstört und vernichtet durch die vorangegangenen Kriegszüge, wieder aufzurichten. Hierbei jedoch zeigten die Eroberer, nachdem sie anfangs alles, was ihnen in den Weg gekommen, in tollem Fanatismus zerstört hatten, später, wie dies in solchen Fällen so oft geschehen, sich durchaus nicht als Feinde der ihrer eigenen so überlegenen Kultur. Im Gegenteil, sie erkannten deutlich deren große Segnungen, die ihnen eine bedeutende Steigerung ihres Wohllebens und ihres Glanzes verbürgten. Und so ist auch Kublai-Khan einer der bedeutendsten Organisatoren gewesen, die China besessen. Mit erstaunlicher Großzügigkeit gründete er ganz neue Städte, baute neue Straßen, vollendete den berühmten „großen Kanal", belebte die Schiffahrt und tat ähnliches dieser Art mehr. Er fand hierin in seinem Enkel Timur-Khan einen würdigen Nachfolger und somit wurde für China diese freilich nicht allzulange Zeit ein neues Zeitalter der Blüte und des Wohlstandes, von dessen wunderbarer Höhe uns allein schon die einst so angestaunten, doch wegen ihres kaum glaubhaften Inhalts lange Zeit stark angezweifelten Berichte des berühmten venezianischen Reisenden des 13. Jahrhunderts Marco Polo[621]) eine so beredte Kunde geben. China erscheint damals sogar als das bestkultivierte Land der Welt.

So kam es, daß auch die Kunst, die seit der T'angzeit sich in China so kräftig entwickelt hatte, nachdem sich der allgemeine Sturm gelegt, in dieser Zeit keines-

wegs allzuviel zu leiden hatte. Sie war den fremden Eroberern durchaus kein Gegenstand der Verachtung oder auch nur der Gleichgültigkeit. Sie war ihnen vielmehr ein nicht unbeträchtlicher Teil der von ihnen so geschätzten, höheren Kultur dieses Landes und ward auch, sonst nur zu leicht durch den alles beherrschenden, konfuzianischen Geist erstarrend, durch die Einfügung neuer Elemente aufs kräftigste aufgefrischt. In der Literatur kamen jetzt, da wohl weniger gelehrte Elemente ans Ruder gelangten, gegenüber den bisherigen, in der dem Volke völlig unverständlichen, klassischen Schriftsprache geschriebenen Dichtungen, das in der Umgangssprache geschriebene, darum jedem verständliche Drama und der Roman auf, die beide von nun eine recht große Rolle in der chinesischen Literatur spielen sollten. Für die bildende Kunst dagegen erwies sich von größtem Vorteil, daß jetzt fast das ganze kulturelle Asien zu einer großen Einheit zusammengeschmolzen ward, wie niemals vor oder nachher wieder. Damit hatte hier ein Weltverkehr zu Lande und zu Wasser begonnen, wie diese Teile der Welt ihn noch nie, selbst zur Zeit der T'angdynastie nicht gesehen, deren Hauptträger die Italiener waren, dann die Araber und die Chinesen selber, womit eine Völkervermischung einsetzte, wie sie China gleichfalls noch nicht und kaum jemals wieder erlebt hat. Namentlich in der neuen Hauptstadt des Landes Peking gab es jetzt ein Völkergewimmel, das kaum dem heutigen nachstehen dürfte[622]). Das alles führte zu einem allgemeinen Austausch geistiger wie materieller Güter, wobei China, obgleich damals das kultivierteste Volk der Erde, nicht nur der gebende Teil blieb. So sehen wir auf dem Gebiet der bildenden Kunst, wie auf der einen Seite chinesische Kunsthandwerker und Ingenieure im Westen des großen Reiches angesiedelt werden, auf der anderen Seite ganz neue Techniken in China einziehen, so vor allem die Schmelzarbeit auf Metall, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem fernen Byzanz hierher gelangte[623]) und hier bald eine bedeutende Rolle spielen sollte. So ist es kein Wunder, daß auch die gesamte chinesische Kunst sich damals stark veränderte und damit in merklichen Gegensatz zu der Vergangenheit trat. Diese Veränderung erfolgte wohl in erster Linie durch die jetzt stärker erwachende Farbenfreude. Sie zeigte sich zunächst in der hier immer führenden Kunst der Malerei, die, früher mehr auf den Ausdruck der Linie, den Pinselstrich, beruhend, nun immer mehr auch in der Farbe ein wichtiges künstlerisches Ausdrucksmittel sah, das dann die folgende Periode der Mingzeit noch kräftiger entwickeln sollte. Sie zeigte sich weiter in der Metallkunst durch die soeben erwähnte Einführung der Schmelzarbeit auf Metalle, sowie des Einlegens mit andersfarbigen Metallen, durch die die alte, geheiligte, strenge Bronzekunst der Chinesen ein fröhlicheres, gefälligeres Aussehen gewann. Sie offenbarte sich aber auch vor allem in der weiteren Ausbildung des Porzellans, das nun eine ganz neue Entwicklung nahm, die sich bis in unsere Zeit fortsetzen und diesem Erzeugnis einen ganz neuen Charakter verleihen sollte, der fortan die Eigenart des Porzellans bestimmt hat. Mit der Vielfarbigkeit gewann aber nun auch die sie stützende Ornamentik eine ganz andere Bedeutung. Sie bleibt nun nicht mehr wie bisher, eine mehr oder weniger starke Bereicherung der Erscheinung

des durch sie belebten Porzellans, vielmehr wird sie jetzt in der Regel die eigentliche Grundlage seiner farbigen Erscheinung, die in den folgenden Perioden eine Ausbildung erfahren sollte, die dann kaum noch zu übertreffen war.

Der größte Teil der früheren Fabrikationsstätten und gerade die besten scheinen jedoch unter den Stürmen der ersten Zeiten völlig untergegangen zu sein. Wenigstens hören wir jetzt nichts mehr von keramischen Arbeiten von Jutschou, Tingtschou und Hangtschou, wo ja nach dem Zurückweichen der Sungs nach dem Süden die Herstellung des ursprünglich zu Pien-king hergestellten Kuan-yao fortgesetzt worden war, sowie auch nichts von den vielen Fabriken, die deren so geschätzte Erzeugnisse in der Sungzeit nachzubilden gestrebt hatten. In Betrieb blieben zunächst nur die Fabriken im Bezirk von Lung-ts'üan[624]), zu Kien-yang und Kien-ning[625]), dann vielleicht am Anfang dieser Zeit die zu Yung-ho, in der Umgebung von Kitschou[626]). Doch soll an letzterem Orte ja der Betrieb ganz plötzlich eingestellt worden sein, vor Schreck darüber, daß, als ein Minister hier vorüberging, sich alles Porzellan im Brennofen in Jade verwandelte, weshalb die Arbeiter den Brennofen vermauert hätten und nach King-tê tschên geflohen wären (siehe S. 95). Dann weiter allem Anschein nach auch die zu Ts'etschou und zu Küntschou[626]) und vielleicht auch die in der Umgebung von P'ing-tingtschou und Hotschou[627]), die alle anscheinend dasselbe anfertigten wie bisher. Die unverkennbar wichtigste Produktionsstätte für Porzellan aber wurde jetzt King-tê tschên, das frühere Tsch'ang-nan tschên, das nun für alle Zeit diesen Namen behielt und jetzt immer mehr zum Mittelpunkt der gesamten chinesischen Porzellanfabrikation ward, neben der alle übrigen völlig in den Hintergrund traten. Schon im Jahre 1296 wurde Fou-liang-hien zu King-tê tschên zum Range einer tschou-Stadt erhoben und ein Mongole zum Gouverneur (darugha) von Fou-liangtschou ernannt, King-tê tschên selber zu einer Zollstation erhoben und der „Oberaufseher der Töpfereien" mit dem Titel t'i-ling zum Bevollmächtigten für diesen ernannt; in der Periode T'ai-ting (1324—1327) wurde jedoch, da es mit dem Betrieb hier keineswegs gut gehen wollte, der Gouverneur der Provinz Kiangsi, wohl weil er King-tê tschên näher war und darum den Betrieb besser beaufsichtigen konnte, mit diesem Amte bekleidet[628]). Auch war hier damals eine ausgesprochen kaiserliche Manufaktur vorhanden, wie es dann eine solche hier für die ganze folgende Zeit geben sollte, die nur für den Kaiser arbeitete, zu welchem Zwecke sich ein vom Kaiser dazu beauftragter Beamter, wenn sie für diesen arbeiten sollte, dorthin zu begeben hatte, um sie zu schließen, sobald die kaiserlichen Aufträge erledigt waren. Wie groß im übrigen an diesem Orte die Zahl der Fabriken gewesen, ist schwer zu sagen; sie scheint aber gegenüber der der Sungzeit (siehe S. 162) abgenommen zu haben. Die hier beschäftigten Arbeiter stammten anscheinend alle aus der Gegend selber, mit Ausnahme derjenigen, die sich, wie erwähnt, am Ende der vorhergehenden Periode von Kitschou hierher geflüchtet hatten. Sie erhielten anscheinend noch keinen festen Lohn, lebten vielmehr von Landbesitz und wohnten um ihre Meister herum, die sie zusammenriefen, sobald es etwas zu tun gab. Im Winter jedoch soll nicht gearbeitet worden sein, da

dann die Porzellanmasse einfror. Alle hier befindlichen Fabriken standen unter strengster Aufsicht und hatten, da die Mongolen überall die Früchte ihrer Eroberung einziehen wollten, hohe Steuern, je nach der Größe der Öfen und der Zahl der Arbeiter, zu entrichten, die vor jedem Brande bezahlt werden mußten, desgleichen auch Abgaben an den Gouverneur und die sonstigen Beamten einschließlich der Polizei, sowie auch, was mehr im Interesse der Arbeiter gelegen haben dürfte, für ihre Witwen und Waisen. Diese Abgaben wurden mit größter Härte eingetrieben, auch alle Übertretungen aufs strengste bestraft. So ging es denn hier auch, wenigstens mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts[629]), sehr herab, einmal weil die Steuern und Abgaben zu rücksichtslos eingetrieben wurden, dann auch, da man alle rechtschaffenen Beamten sofort wieder zu beseitigen wußte, wegen des moralischen Tiefstandes der zurückbleibenden. Dazu soll noch die starke Konkurrenz der in dieser Zeit in der benachbarten Provinz Fukien im Bezirk von Futschou, sowie in Kiangsi selber im Bezirk von Nan-fêng hien damals neu begründeten, ganz ähnliche Erzeugnisse herstellenden Fabriken, sowie merkwürdigerweise auch die von Kien-yang, die doch ganz andersartige hervorbrachte (siehe S. 141), hinzugekommen sein. Mit Trauer sah man auf die hier noch vor kurzem so blühenden Zeiten mit ihrem so viel ehrlicheren Beamtentum zurück. Weit blühender als die kaiserliche Fabrik waren darum die Privatmanufakturen.

Das Haupterzeugnis der Fabriken in King-tê tschên war damals wieder, wie bisher, das weiße Porzellan[630]), das von nun an auch hier fast das alleinige Erzeugnis bleiben sollte. Daneben werden nur noch grünlich weiße Porzellane (ts'ing pai) erwähnt[631]), die wohl wieder eine Art Seladonglasur besaßen, sowie haarrissige, die Nachbildungen jener darstellten[632]), die in der Sungzeit zu Yung-ho in der Umgebung von Kitschou in der Provinz Kiang-si hergestellt worden waren (siehe S. 94). Sie werden hier wohl zunächst von jenen Arbeitern angefertigt worden sein, die, wie schon mehrfach erwähnt, erst von Kitschou hierher übergesiedelt waren. Die Erzeugnisse von King-tê tschên waren jedoch von sehr verschiedener Güte. Die besten wurden aus dem sogenannten Stein (shih) von Chin-kêng hergestellt, die weniger guten dagegen aus „Felsen" von Hu-kêng, Ling-pei und Chieh-t'ien. Sie wurden aufgedreht, mit dem Poliermesser auf einem besonderen Polierrad nachgebessert. Die farblose Glasur war hinsichtlich ihres Tons verschieden: es gab ihrer drei Sorten. Gerühmt aber wurde das fehlerlose Weiß der Fabrikate. Gebrannt wurden die Gefäße aufrecht und auch wieder umgestülpt, ihre Verzierungen wieder durch Eingravierungen und Einpressungen gewonnen. Daneben wird auch wieder (siehe S. 110) Bemalung erwähnt und zwar schon recht mannigfaltige, zunächst eine blaue oder grüne (ts'ing), dann in mehreren Farben und sogar auch in Gold und Silber[633]), wie dies bisher in dieser Weise in der chinesischen Keramik noch nicht vorgekommen war. Hier aber möchte man doch bereits an nachträglich im schwächeren Feuer dem Porzellan aufgebrannte Schmelzmalerei denken, zumal ja gerade damals die Chinesen, wie bereits (S. 145) erwähnt, mit der Schmelzarbeit auf Metallen bekannt wurden, dagegen bei der blauen auch an die bereits mehrfach erwähnte

(siehe S. 94 u. 111) kobaltblaue Unterglasurmalerei, wobei ihnen das dazu erforderliche Material bei dem allgemeinen Weltverkehr dieser Zeit gar leicht zunächst von auswärts zugebracht worden sein kann. Auf alle Fälle muß das hier hergestellte Porzellan farbig schon einen recht mannigfaltigen Eindruck gemacht und sich stark von allem vorangegangenen unterschieden haben.

Es tat dies auch ersichtlich hinsichtlich der Gegenstände wie deren Formen. Erwähnt werden jetzt zunächst Schalen (wan) auf hohem Fuß mit den eingravierten, schon in den vorhergehenden Zeiten so beliebten Motiven von Fischen und Wellen, flache Schalen (t'ieh), die „Seeaugen" und weiße („Schnee-") Blumen, sowie Glasuren von verschiedenen Tönungen zeigten[634]. Dann weiter große Schalen (p'an) in Form von Pferdehufen oder Betelnüssen mit angedeuteter bräunlich roter Farbe, solche (yü), die entweder mit Lotosornamentik verziert oder als Lotosblumen gestaltet gewesen zu sein scheinen oder viereckig geformte mit anscheinend eingekerbten Ecken[635]); dann flache Schalen (t'ieh) mit gemalter Ornamentik, sowie in Silber bemalte mit geriefelten[636]) Rändern oder umlaufenden Bändern. Dann gab es Räuchergefäße mancherlei Form, die meisten auch jetzt wieder wie in der Sungzeit Bronzen nachgebildet, darunter solche in Form von Fabeltieren sowie auf drei oder vier Füßen in Form von Elefantenrüsseln stehende oder, wie die in den Ahnentempeln gebrauchten Becher oder wie große, eiserne Kessel (li), sowie viereckige Dosen für Räucherwerk oder wie Fässer gestaltet. Endlich werden unter den Vasen (p'ing) wieder solche mit trompetenartigen Öffnungen (ku) erwähnt, weiter solche in Form von Gallblasen (tan) von Gardenien (tschi tz'u) oder wieder von Lotosblättern (ho yeh), von Kürbissen (hu lu), d. h. wohl in der bald in der chinesischen Keramik so beliebten Form von Flaschenkürbissen und von Pfeifen (lü kuan), dann solche mit Griffen in Form von Ringe haltenden Tierköpfen (shou huan), dann auch Gefäße „in Glasformen" (liu li), die wohl die in China meist gepreßten Formen von Glasarbeiten nachgeahmt haben dürften u. dgl. mehr. Daneben sollen damals auch ganz neue Gegenstände im Porzellan aufgekommen sein. Besonders erwähnt werden Gefäße für heißes Wasser, dann Wein- und Teekannen, mit Ausgüssen und Henkeln, große, geradwandige Teebecher mit Untersätzen (tsch'a ts'ung) u. a. mehr. Im übrigen jedoch scheint sich zu ergeben, daß damals die Formengebung, die das Porzellan bereits vorfand, hier nur fortgesetzt ward und daß, wo es sich um Gefäße für Kultzwecke handelte, auch damals noch, wie ja auch vielfach noch später, mehr oder weniger Bronzen nachgebildet wurden, im übrigen jedoch man sich auch jetzt wieder vielfach an naturalistische Vorbilder hielt.

Keineswegs steht jedoch fest, daß damals die kaiserliche Manufaktur, wie später, bereits die führende Rolle übernommen hatte und die Privatmanufakturen sich dieser nur anschlossen. Auch von diesen arbeiteten einige für den Kaiser, auch wurden am Beginn der folgenden Periode[637]) gewisse Erzeugnisse dieser Fabriken für die besten der damaligen Zeit erklärt, wobei es sich freilich nur um ausgesuchte Stücke gehandelt haben soll, da bei ihnen unter hundert nur ein einziges Stück des Kaisers für würdig befunden wurde. Diese Stücke be-

standen wieder aus feiner, weißer, plastischer Erde, waren oft recht dünnwandig und ihre Glasur glänzend. Sie zeigten gleichfalls geformte oder fein eingravierte Ornamentik, daneben aber auch wieder solche in Gold oder auch anderen Farben. Besonders erwähnt werden hier Gefäße mit kleinen und größeren, d. h. wohl hohen Füßen, von denen erstere am Beginn der Mingzeit für die allerschönsten erklärt wurden, dann Schalen und Vasen verschiedener Art. Sie sollen alle in den Formen dem nördlichen Ting-yao der Sungzeit (s. S. 88) nachgebildet gewesen sein[638]). Alle diese für den Kaiser hergestellten Stücke zeigten im Innern oder am Boden als Zeichen, daß sie für diesen bestimmt, die fein eingravierte Marke Schu-fu, d. h. den Namen des damaligen kaiserlichen Palastes. Derartige Stücke sollen dann aber auch von anderen Privatfabriken nachgebildet worden sein. Diese für den Kaiser hergestellten Stücke waren später sehr geschätzt. Auch Hiang besaß eins von ihnen. Die Abbildung bei ihm zeigt eine kleine, wohlgeformte, bauchige Vase mit kürzerem Hals und oben ausgebauchtem Ende, die ganz bedeckt ist mit zart unter der Glasur eingeritzten, sich windenden, schlangenartigen Drachen auf aus spiralförmig sich windenden Wolkenbändern gebildetem Grund. Sie soll gleichfalls ganz einem alten Ting-yao-Stück nachgebildet gewesen sein (Taf. 38 oben links), doch wirkt die Ornamentik schon viel feiner und zierlicher als bei irgendeinem uns bekannten Stück der Sungzeit.

Neben King-tê tschên und den übrigen Fabrikationsstätten, die ihren Betrieb aus der Sung- in die Yüanzeit hinüberzuretten gewußt hatten, kamen jetzt jedoch auch ganz neue auf, und zwar charakteristischerweise und wohl allein wegen der dortigen so vortrefflichen Tonlager in der Provinz, in der jenes selber lag. So wurde schon am Beginn dieser Zeit eine solche gegenüber von King-tê tschên, am Südufer des Flusses Tchang, an dem dieses lag, im Marktflecken Hut'ien gegründet[639]), deren Erzeugnisse aus einem harten und zähen Ton hergestellt wurden, so daß ihre Masse grob ausfiel. Die Farbe ihrer Glasur war meist bräunlich-gelb (huang hei)[640]), d. h. wohl bräunlich und hatte auch, wenn sie weiß war, einen Stich ins Bräunliche. Sie dürfte wohl, weil hier die gleichen Tonlager benutzt wurden, wie in King-tê tschên selber, gleichfalls Porzellan dargestellt haben, zumal auch ihre Anmut und Eleganz gerühmt werden, die der der keramischen Erzeugnisse der vorangegangenen Zeit geglichen haben sollen[641]). Daneben gab es noch in der Provinz Kiangsi und gleichfalls schon vom Beginn dieser Zeit an im Bezirk von Futschou fu und nicht weit in südlicher Richtung von King-tê tschên gelegen, eine weitere Fabrikationsstätte zu Lin-tschuan, die, wie schon früher erwähnt, dünnwandige Erzeugnisse aus feinem, plastischem Ton herstellte, von weißer, wieder leicht ins Gelbliche gehender Farbe, die aber mit grober Ornamentik verziert gewesen sein soll[642]). Der Betrieb muß hier jedoch recht umfangreich gewesen sein, da dieser Ort zu jenen gehörte, die, wie oben (S. 147) erwähnt, wenigstens in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts King-tê tschên starken Abbruch getan haben sollen. Auch die hier hergestellten Erzeugnisse können demnach wohl, zumal sie ja auch dünnwandig gewesen sein sollen, wieder nur Porzellan dargestellt haben. Und

endlich gab es dann noch in dieser Zeit einen keramischen Betrieb im Bezirk von Nang-fêng hien[643]). Hier wurden Erzeugnisse wiederum aus feinem, plastischem Ton angefertigt, die jedoch etwas dickwandig ausfielen und vielfach mit blauer Ornamentik (ts'ing hua) versehen wurden, die vielleicht gleichfalls schon in kobaltblauer Unterglasurmalerei ausgeführt gewesen sein kann. Doch gab es daneben auch welche, die die Farbe des gewöhnlicheren Ting-yao, des „irdenen" Ting (t'u-ting, s. S. 90) zeigten, mithin wieder leicht gelblich ausgefallen sein müssen. Doch auch hier dürfte der Betrieb recht groß gewesen sein, da auch diese Fabrik im 14. Jahrhundert King-tê tschên vielen Schaden gebracht haben soll. Ferner ist hier noch einmal auf die Tätigkeit des bereits (S. 95) erwähnten, in der Umgebung von Hotschou in der Provinz Kiangan arbeitenden, früheren Vergolders Pêng küan-pao hinzuweisen[644]), der einzigen bedeutenden Persönlichkeit, von der wir in dieser Zeit hören, der sich an die Wiederbelebung der besseren Gattung des Ting-yao der Sungzeit, des pai-ting, d. h. des weißen Ting machte, was ihm auch, von der weit größeren Zerbrechlichkeit seiner Arbeiten abgesehen, ja so gut gelang, daß die Händler seine Arbeiten in der Tat als altes Ting-yao verkauften und selbst Kenner sie kaum von diesem zu unterscheiden vermochten. Sie wurden deshalb nicht nur Pêng- oder Ho-yao, sondern auch Sing-ting-k'i, d. h. neues Ting-yao genannt. Daneben wird dann in der Provinz Kiang-nan als Fabrikationsstätte nur noch Süantschou genannt, wo aus einer „plastischen Erde" sehr dünne und weiße Arbeiten hergestellt wurden[645]), die wohl auf Grund ihrer Beschreibung wieder als Porzellane anzusprechen sind.

Damit sind alle Fabrikationsstätten angegeben, die sich für diese Zeit noch nachweisen lassen. Ihre Zahl erscheint bedeutend kleiner, als die, deren Namen uns aus der Sung- und selbst der T'angzeit überliefert worden sind. Vielleicht weil damals schon King-tê tschên die Porzellanproduktion zu sehr an sich zu reißen begann. Doch muß auch jetzt der Betrieb z. T. wieder recht groß gewesen sein. Denn der arabische Reisende Ibn Batuta, der um 1345 China besuchte, berichtet, daß damals die chinesischen Erzeugnisse, obwohl die besten der Welt, in China nicht nur billiger wären, als die seiner Heimat, sondern auch wieder nach Indien und alle übrigen Länder, selbst bis nach Maghreb, d. h. dem westlichen Teil der mohammedanischen Welt, im engeren Sinne Marokko, exportiert würden[646]). Der für die Sungzeit feststehende Exporthandel hatte mit diesen Erzeugnissen damals in keiner Weise aufgehört. Er war ja in dieser Zeit, wie erwähnt, eher noch erleichtert und vielfach wird ja auch, wie (S. 120) erwähnt, wohl nicht mit Unrecht angenommen, daß damals erst ein großer Teil der (S. 117) erwähnten, in diesen Gegenden aufgefundenen Seladonen dorthin gelangt ist.

Ersichtlich hat aber jetzt die chinesische Keramik ein recht stark verändertes Aussehen angenommen. Unzweifelhaft steht nun weit mehr als vordem, da fast die meisten Fabriken, von denen wir Kunde erhalten haben, solches anscheinend herstellten, das weiße Porzellan im Mittelpunkt, das freilich noch immer bisweilen (siehe oben) einen leicht gelblichen Ton annahm. Die Erzeugnisse mit farbigen Scharffeuerglasuren dagegen, die ja in den vergangenen

Zeiten den eigentlichen Höhepunkt der keramischen Produktion abgegeben hatten, traten damals völlig zurück, ja die einst so geschätzten, hellblauen Glasuren scheinen nun für recht lange Zeit fast gänzlich verschwunden zu sein. Auch die Chinesen selber hatten später den Eindruck, daß in der Yüanzeit die Herstellung des weißen Porzellans völlig bevorzugt worden sei[647]). In der Formensprache scheint man sich dagegen noch ziemlich an die der Sungzeit gehalten, mithin noch kein rechtes Bedürfnis nach neuen Gestaltungen empfunden zu haben, wie dies dann in der folgenden Zeit geschah. Das scheint ein Teil der oben erwähnten Erzeugnisse von King-tê tschên genugsam zu bezeugen und auch die ausdrückliche Erwähnung, daß das für den Kaiser hergestellte Schu-fu-yao sich ganz an die Formen des alten Ting-yao hielt (siehe S. 149), sowie auch die erwähnten (S. 150) Nachbildungen dieses durch Pêng küan-pao, da kaum wohl sobald schon nach dem Erlöschen desselben archaistische Neigungen empfunden sein dürften. In dieser Beziehung gab es demnach damals wohl keinen zu großen Fortschritt. Dafür jedoch beginnen jetzt, wie gezeigt worden ist (S. 147 u. 149), die keramischen Erzeugnisse in farbiger Beziehung, begünstigt wohl durch das Weiß des jetzt völlig zur Vorherrschaft gelangten Porzellans, stark einen anderen Charakter anzunehmen. Neben die plastische Ornamentik, die das Hauptverzierungsmittel der ganzen Vergangenheit der chinesischen Keramik gewesen war, tritt jetzt ersichtlich immer entschiedener die farbige, die bisher doch immer nur Nebensache geblieben war, ja sogar auch schon die vielfarbige. Und hier sind der Verzierungsmittel anscheinend schon gleich recht viele. Es gab damals vielleicht schon die kobaltblaue Unterglasurmalerei, dann die mit Schmelzfarben und sicher auch in Gold und Silber. Damit aber wäre dann die chinesiche Keramik und damit auch das Porzellan in eine ganz neue Entwicklungsphase getreten. Indem nun das schimmernde Weiß zur Grundlage aller Verzierung wird, auf der sich auf Grund von Ornamentik ein mehr oder weniger reiches Farbenspiel zu entfalten vermag, wird dieses bisher noch so einfach gehaltene Erzeugnis zu einer dekorativen Farbenkunst entwickelt, die es dann in der Hauptsache auch für die ganze folgende Zeit behalten sollte. In diesem Sinne haben wir es bis vor kurzem, d. h. bevor wir das chinesische Porzellan völlig kennen gelernt, immer nur angesehen. Dadurch aber dürfte diese an sich nicht allzulange Zeit für die Entwicklung der chinesischen Keramik eine ganz besondere Bedeutung erhalten wie kaum eine andere. Die Ursache zu dieser großen Veränderung aber war unzweifelhaft der damals so sehr erleichterte Verkehr mit anderen Völkern, der hier, wie auch auf anderen Gebieten, so viele neue Anregungen brachte.

Woher aber diese neuen Anregungen gekommen sind, ist unschwer zu sagen. Schon seit Jahrhunderten besaßen Persien und andere Länder des Westens nachweislich eine bemalte Keramik, für die das weiße Zinnemail der Fayencen den Untergrund bildete. Auch das Kobaltblau ward hierbei schon verwandt: persische Fayencen mit Blaumalerei kennt man schon aus dem 12. Jahrhundert. Die Schmelzfarbentechnik jedoch konnte mit ziemlicher Leichtigkeit der des Emails auf Bronze entnommen werden, die ja, wie oben (S. 145) erwähnt, gerade

damals aus dem Westen nach China gelangte. Tritt sie doch auch, wie später (S. 176) gezeigt werden wird, in Verbindung mit einer Technik auf, die mit der des damals üblichen Zellenemails die größte Übereinstimmung aufweist und wurde doch auch viel später (s. S. 249), d. h. am Beginn des 18. Jahrhunderts, zur Zeit, da die sogenannte Malerei in „fremden" Farben, d. h. der sogenannten „Rosafamilie" aufkam, völlig erweisbar eine derartige Entlehnung aus jener Kunst vorgenommen.

Ganz ohne Mühe wird man freilich damals diese Techniken nicht auf das so ganz anders geartete Porzellan übertragen haben. Müssen schon hierbei die auf die Porzellanglasur übertragenen Schmelzfarben ganz anders behandelt worden sein als bisher auf den Kupferunterlagen der Schmelzarbeiten, so wird die mit dem Porzellan im Scharffeuer des Brennofens zu brennende kobaltblaue Farbe noch weit größere Mühen gemacht haben als in Persien bei ihrer Anwendung auf den viel leichter zu brennenden Fayencen. Auch zeigt die mittels dieser Farbe hergestellte Ornamentik für uns von Anfang an, d. h. vom Augenblick an, wo sie für uns auftaucht, eine ganz andere Form, als die der persischen Fayencen, von denen sie wohl entnommen ist: bei diesen meist in mehr oder weniger breiten Strichen auftretend, bildet sie hier bald zarte Linien, von ungewöhnlicher Feinheit (s. S. 171). wie sie in dieser Weise im Porzellan kaum jemals wieder vorgekommen sind. Mit derartig feinen Malereien wird freilich diese Kunst damals nicht gleich begonnen haben. Sie mag eine Errungenschaft der Zeit gewesen sein. Auf alle Fälle aber haben auch hier die Chinesen sich wieder als jene glänzenden Techniker gezeigt, als welche sie sich nicht nur auf dem Gebiet der Keramik, sondern auch auf allen übrigen zu allen Zeiten bewährt haben.

* * *

Erhalten hat sich freilich auch aus dieser Zeit wiederum kein einziges Erzeugnis, das ihr mit Sicherheit zuzuschreiben wäre. So müssen wir auch hier unsere Zuflucht wieder zu alten Zeichnungen nehmen. Zunächst wieder zu denen des Abbildungswerkes Hsiangs. Hier findet sich ein treffliches Beispiel des eben erwähnten „Palastporzellans", des Schu-fu-yao, ein kleines, weißes Väschen von fast schon elegant zu nennenden Umrissen, dessen ganzer Grund mit eingeritzten, gewundenen Wolkenbändern und sich hindurch schlängelnden Drachen verziert ist, von so feiner Zeichnung, wie sich eine solche kaum an einem der erhaltenen oder abgebildeten Erzeugnisse der vorhergehenden Zeit hat feststellen lassen (Taf. 38 oben links). Dasselbe aber läßt sich auch von einer gleichfalls weißen, reich in gotischem Stil gefaßten und zur Kanne umgewandelten Porzellanflasche sagen, von der sich eine alte Abbildung in der Manuskriptenabteilung der Pariser Nationalbibliothek erhalten hat (Taf. 38 oben rechts), die aller Wahrscheinlichkeit nach in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu setzen ist[648]). Diese Flasche ist allem Anscheine nach mit geformten Reliefs verziert. Sie zeigen am Fuße Gehänge, am Hals schriftartige Linien, an der Leibung dagegen einzelne Chrysanthemen und Päonienzweige in medaillonartigen Einfassungen. Doch auch hier

tritt die Ornamentik, vor allem die Darstellung der Blumen in viel zarterer Form und vor allem auch in viel kleinerem Maßstabe auf, als dies bisher der Fall gewesen. So scheinen diese Stücke eher der folgenden Zeit näher zu stehen als der vergangenen und man gewinnt an beiden Beispielen den Eindruck, daß auch in rein künstlerischer Beziehung damals, in der Yüanzeit, die erste Grundlage gelegt ward für jene Weiterentwicklung des chinesischen Porzellans, die in der Mingzeit ihre volle Ausbildung finden sollte.

Was dagegen von chinesischen Kennern und anderen zurzeit in diese Periode gesetzt wird, stützt sich fast ausschließlich auf die bereits früher (S. 138) erwähnte, bis jetzt jedoch durch nichts bewiesene, durch die soeben angeführten Angaben der Quellen vielmehr wohl stark widerlegte Vermutung, daß diese Zeit gegenüber der zuletzt vergangenen eine solche des Verfalls gewesen ist und ihr darum alle diejenigen Arbeiten zuzuweisen sind, die, zwar noch im Stil der Sungzeit gehalten, dieser jedoch an Güte, Geschmack und Stil durchaus nachstehen. Das betrifft namentlich solche nach Art des Ting-yao (s. S. 101), noch mehr jedoch solche in der des Kün-yao, von denen sogar, wie früher (S. 138) erwähnt, eine ganze derartige Gruppe von den chinesischen Kennern lediglich auf Grund der Tradition als Yüan-ts'e bezeichnet und dieser Zeit zugewiesen zu werden pflegt. Die Unhaltbarkeit dieser Ansicht liegt jedoch, zumal Tradition selbst in China kein Beweis sein kann, bevor für sie nicht bessere Gründe gefunden hat, durchaus auf der Hand. Vielleicht daß sie einer Fabrik entstammen, die in der Sungzeit dem Kün-yao ähnliche, doch dabei minderwertigere Erzeugnisse herstellte, wofür, wie bereits angegeben, manches spricht. Und so tut man gut, wofern man auch für diese Zeit Klarheit gewinnen und das von ihr aus den Quellen gewonnene Bild derselben sich nicht allzu sehr trüben lassen will, dieser bisher durch nichts bewiesenen Ansicht nicht allzuviel Beachtung zu schenken.

Desgleichen werden von den Chinesen auch kleine, einfache, etwas plump gestaltete Töpfe und Vasen aus porzellanartiger Masse mit weißem Überzug und türkisblauer leicht abblätternder und, da sie sämtlich in der Erde gefunden worden, undurchsichtig gewordener türkisblauer Glasur dieser Zeit zugewiesen. Unter diesen finden sich bisweilen von ersteren auch einige von größerer Form, die ganz nach Art des Ts'etschou-yao der Sungzeit (s. S. 104) flott und breit in Schwarzbraun bemalt sind, doch unter der Glasur (Boston, Slg. Fitzgerald[649])). Sie erinnern stark an die dem 12.—14. Jahrhundert angehörenden persischen Arbeiten, die man als Rakkaware zu bezeichnen pflegt und diese Ähnlichkeit macht es dann allerdings recht wahrscheinlich, daß diese Arbeiten wirklich dieser Zeit angehören und von Persien beeinflußt worden sind.

Bei dieser Gelegenheit jedoch möge auf zwei kleinere, tiefe, seladongrün glasierte Schalen hingewiesen werden, die sich als die ältesten darstellen, die sich bei uns in Europa und damit als die einzigen Stücke aus so früher Zeit erhalten haben. Sie sind beide im 15. und 16. Jahrhundert, was ihre damalige ungewöhnlich hohe Wertschätzung beweist, in reiche gotische Fassungen getan worden. Von diesen zeigt die eine[650]) im Museum in Kassel (Tafel 38 unten)

eine mehr blaugrüne, die andere[651]), die sogenannte Warhamschale im New College in Oxford, eine schmutzig grüne Glasur, sowie recht einfache, flüchtig eingeritzte Ornamentik unter derselben. Beide Stücke sind jedoch im Vergleich zu den uns aus der Sung- und selbst der Mingzeit bekannten Seladonen recht unbedeutende, nichtssagende Erzeugnisse, die jenen an Güte bei weitem nachstehen. Ihre prächtige Fassung beweist jedoch, daß sie und damit das chinesische Porzellan überhaupt bei uns damals noch etwas recht Seltenes waren und sie darum wohl an sich aus einer verhältnismäßig frühen Zeit stammen.

VII.

DIE PORZELLANFABRIKATION IN KING-TÊ TSCHÊN IN DER ZEIT DER MINGDYNASTIE.

(1368—1643.)

Die Mongolenherrschaft sollte indes in China nicht allzulange dauern. Auf die Periode höchster Tatkraft folgte, wie in solchen Fällen so oft, dank der verderblichen Einflüsse der so plötzlich und unvermittelt aufgenommenen, höheren Kultur eine Zeit der äußersten Üppigkeit und Verweichlichung und die machte bald der Herrschaft der Fremden ein Ende. Schon im Jahre 1368 wurden die Mongolen wieder aus China vertrieben und die einheimische Dynastie der Ming bestieg in der Person eines ungewöhnlich bedeutenden Herrschers, eines früheren Priesters, der nun als Kaiser sich Hung-Wu nannte, den Thron, den für fast drei Jahrhunderte dieselbe Dynastie behauptete.

Die Mingdynastie gilt im allgemeinen für die beste, gesittetste, die in historischer Zeit China gesehen hat. Denn war sie vielleicht auch nicht so reich an kraftvollen Charakteren, wie manche andere, so doch frei von jenen Scheusalen, die unter den chinesischen Herrschern sonst niemals ganz gefehlt haben. Groß ist der Sinn dieser Zeit für Kunst und Wissenschaft gewesen. Auf letzterem Gebiete freilich begnügte man sich auch jetzt wieder damit, zu sammeln, was einst die Vorväter geschaffen: kein origineller Geist erblickte damals in der Wissenschaft das Licht der Welt. Auf dem Gebiet der Kunst aber blüht das neue Leben um so reicher auf: bedeutende Werke werden geschaffen, die sich immer einer allgemeinen Wertschätzung erfreut haben und auch später niemals wieder von der chinesischen Kunst übertroffen worden sind, vor allem im Bereich der Malerei, der Bronze- und der Emailkunst. So war diese Zeit wieder ein ausgesprochenes Zeitalter bedeutender Kunstentfaltung, auch wenn es sich nach chinesischer Einschätzung keineswegs mit dem der T'angdynastie, dem eigentlich klassischen Zeitalter, hat messen können.

In einer solchen Zeit konnte die keramische Kunst nicht zurückbleiben, vielmehr schuf sie auf dem Gebiet des Porzellans eine ganze Reihe von neuen Typen, die damals durchaus den besten der Sungzeit gleichgestellt wurden, ja man stand später sogar nicht an, zu behaupten, daß sie erst jetzt ihren wirklichen Höhepunkt erreichte[652]).

Vor allem aber kann der Chinese, jetzt wieder Herr in seinem Hause, völlig Gebrauch machen von dem, was ihm die Mongolenherrschaft und die damit verbundene Berührung mit den übrigen Teilen seines Weltteils an Neuem und Anregendem zugebracht hatte. Jetzt erst bildet sich in der Malerei der für China so neue koloristische, in der Zeit der Mongolenherrschaft zuerst aufgekommene Stil recht eigentlich aus, finden die neu eingeführten Techniken ihre volle Verwendung. Und im Porzellan tritt der alte, von der T'angzeit geschaffene, von der Sungdynastie weiter entwickelte Stil fast ganz in den Hintergrund, um jenen Typ auszubilden, für den die Mongolenzeit die erste Grundlage geschaffen hatte. Vor allem aber ist es die Mingzeit gewesen, in der gegenüber den noch vorwiegend mattfarbigen Erzeugnissen der Sungzeit nun eine wirkliche Farbenfreude in die chinesische Keramik einzieht, in der das schimmernde Weiß des Porzellans dazu benutzt wird, um den nun unter dem Einfluß der gleichzeitigen Malerei lebhafter und reiner gewordenen Farben einen bisher noch nie gesehenen Glanz und Tiefe zu verleihen, während die Keramik selbst eine immer reichere, feinere, persönlichere Kunst wird, die mit weit zahlreicheren Mitteln arbeitet als vordem. Wir erleben hier jene Bahn der Entwicklung, die jegliche Kunst in ihrem Fortschreiten, falls es natürlich erfolgt, einzuschlagen pflegt.

Daneben hat diese Zeit keineswegs ganz vergessen, was ihr die Tradition gebracht hatte. Denn auch auf diesem Gebiete hat sich das chinesische Volk immer als eins der konservativsten der Welt erwiesen, das niemals völlig aufgab, was es in der vorangegangenen Epoche errungen, ja diese Eigentümlichkeit durchzieht auch die Geschichte seiner Kunst und nicht zuletzt die seiner Keramik. Wertschätzung des Früheren, Sammeln und schließlich auch Nachbilden desselben, so oft es nur ging, ist in China immer die Parole gewesen, mochte auch im übrigen die Kunst, da sich der gesunde, menschliche Geist doch nie ganz verleugnen läßt, noch so ruhig und sicher ihre naturgemäße Weiterentwicklung nehmen, und auch noch so eifrig auf Neuerungen ausgehen. Nach dem Alten, Vergangenen, sofern es Ruf besaß, hat man hier immer starke Sehnsucht gehabt: es fand zu allen Zeiten, oft, eben weil es nur alt war, die vollste Bewunderung und so ist wohl auch vielfach die Wertschätzung des alten Porzellans in China damals mehr eine antiquarische als eine ästhetische gewesen.

Deshalb besaß auch das Zeitalter der Mingdynastie, wie alle folgenden, die größte Hochachtung vor den keramischen Erzeugnissen von der T'ang- bis zur Sungdynastie und namentlich seit der Mitte derselben hat man möglichst alles, was es von den berühmten Typen dieser Zeiten nur immer gab, zu sammeln und voll der höchsten Ehrfurcht zu bewahren gestrebt. Aus gleichem Empfinden entstanden auch jene mehr oder weniger gelungenen Nachahmungen, die früher so oft erwähnt worden sind (vgl. S. 87, 95, 116 u. 131). Daneben aber hat man beständig in gleichem Sinne weiter zu arbeiten gesucht. Dabei wurde der bisherige Typus des nur farbig glasierten Porzellans keineswegs ganz aufgegeben. Nur daß auch schon auf diesem Gebiet der neue Geist, das neue Empfinden der Zeit zum Durchbruch kam: es sind wirklich reine und lebhafte Farben, die

nun im Gegensatz zu den bisher meist stumpfen, matten bei den Glasuren auftauchen, es ist wirkliche Farbenfreude, was auch auf diesem Gebiete jetzt durchbricht und nun nicht wieder aus ihm verschwindet. Freilich, um dieses Ziel zu erreichen, war die Anwendung neuer, bisher wohl kaum schon angewandter, komplizierterer Techniken vonnöten. Es reichten Scharffeuerglasuren wie in der Sungzeit, die, wie erwähnt (s. S. 72), in der Regel meist nur matte, schwächliche Farbtöne ergeben, dazu keineswegs mehr aus. Sie wurden zwar auch jetzt noch verwandt, wenn auch in Verbindung mit ganz anderen Tönen und nur, wenn sie wirklich kräftige, wenn auch nicht immer sehr leuchtende Töne ergaben (s. S. 167, 180, 192 u. 207). Daneben jedoch mußten Glasuren erfunden werden, die man dem fertigen Porzellan (Biskuit) in einem bald stärkeren (demi-grand feu), bald schwächeren Feuer aufbrennen konnte (s. S. 182 u. 191)[658]. Doch haben farbig glasierte Porzellane im Gegensatz zur Sungzeit im Gesamtbilde des Porzellans damals keine allzu große Rolle gespielt: sie stellen keineswegs das Ideal vor, in dem die Kunst dieser Zeit ihre höchste Kraft entfaltet, ihre bedeutendsten Schöpfungen zuwege gebracht hat. Auch sind sie aller Wahrscheinlichkeit nach von den Erzeugnissen der späteren Zeit an Mannigfaltigkeit und Schönheit z. T. noch beträchtlich übertroffen worden. Hauptsache blieb jetzt das ornamentierte, das mit Malereien versehene Porzellan, auf dem in erster Linie die künstlerische Bedeutung dieser Entwicklungsstufe beruht, neben dem das mit plastischen Verzierungen, mit Eingravierungen oder Reliefauflagen versehene, das in den bisherigen Perioden eine so große Rolle gespielt hatte, nun völlig zurücktrat.

Hierbei ist erstaunlich, mit welcher Energie damals schon diese neue Kunstweise auftrat, wie viele Mittel sie, obwohl sie so viele der bisher zu diesen Zwecken angewandten, zuweilen freilich noch recht unvollkommenen außer acht ließ, sogleich besaß, um sich zu voller Wirkung zu bringen. Mit absoluter Bestimmtheit kann behauptet werden, daß alle Mittel, die von nun an das chinesische Porzellan zu diesen Zwecken besaß, in der Hauptsache schon am Beginn der Mingzeit vorhanden waren und mit Erfolg angewandt worden sind. Zunächst, als die in dieser ganzen Zeit unbestreitbar wichtigsten, die unter der Glasur aufgetragenen, im Scharffeuer mit dem Porzellan zugleich gebrannten Scharffeuer- oder Unterglasurfarben, darunter an erster Stelle das Kobaltblau, das man aller Wahrscheinlichkeit nach schon in der Mongolenzeit (s. S. 151), wenn nicht noch früher, besessen hatte. Dazu kam dann als zweite Glasur — neben jener einzigen Unterglasurfarbe, die das chinesische Porzellan überhaupt besessen — das durch Kupferoxyd weit schwieriger zu gewinnende, wenn gut gelungen, weinrote Kupferrot, das aber eben wegen seiner nicht leichten technischen Behandlung eine viel weniger häufige Anwendung fand. Ihnen schlossen sich in reicherer und lebhafterer Palette die erst nach dem Garbrande dem Porzellan im schwächeren Feuer des Muffelofens aufgebrannten, darum weit einfacher zu behandelnden Schmelz(Email-) oder Muffelfarben genannten Überglasurfarben an, die schon damals, wie dies dann im Gegensatz zu den beim europäischen Porzellan verwandten im chinesischen und später

auch im japanischen immer der Fall sein sollte, als gefärbte Glasflüsse dick aufgetragen wurden und darum immer reliefartig auflagen. Diese Technik stellte die sogenannte „Drei"- und „Fünffarben"malerei (Sant'sai und Wu-t'sai) der Mingzeit dar, so benannt nach der hierbei für gewöhnlich verwandten Zahl der Farben, die sich aber durchaus nicht immer gleich blieb. Hierfür aber kannte diese Zeit bald zwei ganz verschiedene Anwendungsmethoden. Bei der am meisten verwandten setzte man diese Farben auf Grund einer mehr oder weniger reichen Ornamentik auf die die weiße Masse des Porzellans durchscheinen lassende Glasur, so aber, daß diese als Grund bestehen blieb, wobei jedoch das Blau, da es als Schmelzfarbe erst ziemlich spät gelang, in der Regel durch Unterkobaltglasurblau ersetzt wurde. Bei der anderen Methode wurde das Porzellan ganz ohne Glasur belassen und die verschiedenen Farben in mehr oder weniger großen Flecken gleichfalls auf Grund einer Ornamentik mosaikartig aneinander gesetzt, in der Weise, daß sie es völlig mit einem vielfarbigen, nirgends die weiße Masse mehr zeigenden Kleide bedeckten (email sur biscuit). Diese Technik kann (s. S. 158) fast unmittelbar den Emailarbeiten auf Bronzen (email cloisonné) entnommen sein, wofür auch sprechen dürfte, daß man bei ihr zur Verhinderung des Ineinanderlaufens der einzelnen Farben, wie bei den Bronzen aufgelötete Metallbänder, vielfach leicht erhabene Ränder, sogenannte „Stege" verwandte. Alle diese Techniken sind die ganze Mingzeit hindurch zur Anwendung gelangt. Sie sind, als das wichtigste Erbteil dieser Zeit dann auch der folgenden Epoche übermacht worden, die sie freilich meist noch viel reicher und feiner ausbilden sollte. So groß aber war damals die Freude an farbiger ornamentaler Belebung, daß auch die farbigen Glasuren in dieser Beziehung nicht leer ausgingen. Nicht nur mit Goldmalerei wurden sie bisweilen verziert: anknüpfend an eine anscheinend der Sungzeit entlehnte Technik (s. Anm. [654]), versah man sie auch vielfach durch ein bei uns meist als Barbotine- oder Slip-technik bezeichnetes Verfahren mit einfach gehaltener Ornamentik aus aufgelegter und dann auf sie eingebrannter, weißer Masse (s. S. 181 u. 207), wodurch freilich nur gröbere Wirkungen erzielt werden konnten. Daneben gab es jedoch auch noch immer, wenn jetzt auch weit seltener, ganz unbemalte weiße Porzellane, die oft von ganz besonderer Feinheit waren. Sie waren auch Bedürfnis, da solche bei gewissen Gottesdiensten und dann auch bei Hofe in Trauerzeiten benutzt zu werden pflegten.

Dann aber ist die Mingzeit unzweifelhaft auch diejenige Epoche gewesen, die Hand in Hand mit diesen farbigen Bestrebungen zuerst energisch darauf ausging, das Porzellan ganz allgemein zu einem feineren, delikateren Stoffe zu machen, wie dies der T'ang- und Sungzeit allem Anscheine nach doch nur bei einem Teile ihrer besten Erzeugnisse gelungen war. Nun wird auch das geringere Material immer jenes kristallinische, weiße, durchsichtig glasierte Erzeugnis das uns erst das wirkliche Porzellan darzustellen scheint, das jedoch für gewöhnlich noch nicht jene unübertreffliche Klarheit und Feinheit erreichte, die für die besten Erzeugnisse der folgenden Zeit so charakteristisch geworden sind. Dafür aber verschwindet die frühere gelbliche Tönung jetzt fast ganz. Die Farbe

spielt jetzt vielmehr in der Regel ins Graue oder Grünliche. Gleichzeitig aber werden die Wandungen der Gefäße vielfach dünner, wenn auch in der Regel noch nicht in dem Maße, wie in der folgenden Zeit, ja es entstehen jetzt immer häufiger jene ungemein zarten, dünnwandigen Gebilde, die für die Sungzeit, falls sie damals überhaupt schon vorhanden waren (s. S. 73), doch nur als seltene Ausnahmen anzusehen sind, jene „Eierschalen"- oder wie der Chinese sagt, „körperlosen" Porzellane (t'o-t'ai ts'e), deren Herstellung schon am Beginn dieser Epoche gelingen sollte. Vielleicht haben sie schon das Äußerste an Dünnwandigkeit dargestellt, was die chinesische Porzellankunst in dieser Beziehung je erreicht hat. Daneben jedoch wird auch die Zahl der kleineren Gegenstände allem Anschein nach immer größer: so viele kleine Schalen, Becher u. dgl. wie jetzt, hatte die Sungzeit wohl sicherlich noch nicht hergestellt, selbst wenn man annimmt, daß uns die feinsten und zierlichsten Erzeugnisse aus jener Epoche fast alle verloren gegangen sind. Doch ging man damals ersichtlich auch auf die Anfertigung besonders großer Gegenstände aus, die ohne eine stark gesteigerte Technik kaum denkbar wäre. Den Gartensitzen und größeren Schalen der früheren Periode schlossen sich gelegentlich größere Vasen und große Kübel an, in denen der Chinese in seinem Heim Fische und Wasserpflanzen zu halten pflegt (s. S. 165, 187 u. 202). Durch die häufigere Herstellung kleinerer und feinerer Gegenstände aber wurde auch die Ornamentik immer delikater, vor allem auch kleiner im Maßstab, daneben komplizierter und reicher, wie dies gleichfalls dem Wesen der damaligen Malerei entsprach. Formal wie koloristisch geht so die allgemeine Verfeinerung des Porzellans ihren naturgemäßen Gang.

Vielfach jedoch machen sich auch in dieser Zeit an den erhaltenen, freilich zunächst dem Ende dieser Zeit angehörenden Stücken und selbst den besseren noch gewisse technische Mängel auffallend bemerkbar. Oft findet sich an größeren, flachen Schalen der Boden in der Mitte mehr oder weniger stark eingesunken, was an Erzeugnissen späterer Zeit kaum noch zu bemerken ist. Desgleichen sind viele und nicht immer die schlechtesten Stücke auffallend schief gebrannt. Und schließlich sind an vielen, aus mehreren Teilen zusammengesetzten Arbeiten, wie Vasen, Räuchergefäßen, die Ansatzstellen innen wie außen recht deutlich bemerkbar, Mängel, die so häufig wiederkehren, daß sie geradezu als Kennzeichen für die Echtheit von Stücken dieser Zeit angesehen werden können. Sie sind die unausbleibliche Folge des zu starken Erweichens der in dieser Zeit verwandten Masse im Brennofen gewesen, die, wie die chinesischen Quellen selber angeben, damals nur minderwertig war (vgl. S. 202). Daneben finden sich auch viele, gleichfalls dem Ende dieser Zeit angehörende Stücke, denen am Fuße noch Reste des Sandes anhaften, auf den sie in den Brennöfen gesetzt zu werden pflegten. Dazu gesellen sich Unreinlichkeiten in der Glasur, die freilich das chinesische Porzellan niemals ganz zu vermeiden gewußt hat. Auch scheint zu gewissen Zeiten die kobaltblaue Unterglasurmalerei einige Mühe gemacht zu haben und vollends die Schmelzfarben-, die Überglasurmalerei, soweit wir heute darüber schon urteilen können, nur selten jene Klarheit und Reinheit

erlangt zu haben, die der folgenden Zeit in so überaus prächtiger Weise gelingen sollte. Doch gibt es daneben recht komplizierte Stücke, darunter vor allem solche, die wiederum ältere Bronzevorbilder nachahmen oder kühne Durchbrechungen zeigen (Taf. 44), die auch jetzt wieder eine ähnliche Beherrschung der Technik verraten, wie die ihnen verwandten Stücke der Sungzeit.

Direkte Bronzenachbildungen scheinen freilich in dieser Zeit schon bedeutend seltener vorzukommen. In ihrer plastischen Belebtheit eigneten sich die Bronzen kaum allzusehr für den neuen Stil, der zur Entfaltung farbiger Ornamentik vor allem großer, ruhiger Flächen bedurfte. So erhalten jetzt auch die besseren Erzeugnisse in der Regel einfachere, keramisch empfundene Formen, die sich vielfach noch an die der Sungzeit anlehnen, oft jedoch auch ganz neue und auch recht mannigfaltige, originelle Schöpfungen darstellen, die z. T. in der folgenden Zeit nicht wiederholt worden sind und darum dieser Periode ganz allein angehören. Doch geben sie sich, verglichen mit denen der vorangegangenen Zeit schon zierlicher, fließender, leichter, gegenüber denen der folgenden jedoch noch etwas einfach, schwer und gedrungen, zeigen aber stets ein gutes Empfinden für Umrisse, Proportionen u. dgl. und gehören z. T. so zu den gelungensten Schöpfungen, die wir aus dem chinesischen Porzellan kennen. Ihre künstlerische Hauptkraft aber entfaltet diese Zeit doch in der Ausbildung der Ornamentik. Hier herrscht bereits eine ganz erstaunliche Mannigfaltigkeit, die nicht bloß allen Einzelperioden dieser Zeit ihre besonderen Typen und ihren besonderen Charakter verleiht, vielmehr auch innerhalb einer jeden eine wahrhaft bewundernswerte Abwechslungsfähigkeit offenbart, die sich selbst auf die weniger bedeutenden Arbeiten erstreckt, wie eine solche für gewöhnlich in der Kunst der Chinesen kaum festzustellen ist, aber später in noch überraschenderer Weise auf diesem Gebiete zutage treten sollte. Fast die ganze Umwelt ist hier erfaßt, die Pflanzen und Blumen, die Tiere, die Menschen und die Landschaften, immer mit größter Abwechslung und feinster Auswahl. Es sind vielfach völlig neue Motive, die hier auftauchen. Dazu gesellen sich wieder die meist den früheren Epochen entnommenen, geometrischen, linearen Ornamente, unter denen freilich der Mäander jetzt stark zurücktritt, die jedoch auch jetzt nur rein sekundär, d. h. als Einfassungen u. dgl. auftreten, bisweilen — anscheinend namentlich am Ende dieser Zeit — auch die ganzen Gründe überziehen, aus denen dann einzelne Bildfelder ausgespart sind. Deutlich erkennt man so, wie der chinesische Kunstgeist sich in dieser Zeit der gewonnenen großen, weißen Flächen erfreut und seine Phantasie auf ihnen zu spielen beginnt.

Schwungvoll und flott ist auch für gewöhnlich die Zeichnung dieser gemalten und auch noch mehrfach unter der Glasur eingeritzten Ornamentik. Die alte Pinselkunst der Chinesen zeigt sich noch lange nicht erloschen. Sie schafft jetzt nur in kleineren Formen und geht auch mehr ins einzelne. Daneben aber entwickelt sich zu gewissen Zeiten (s. S. 171 u. 178) eine Miniaturkunst, von einer Feinheit der Darstellung und Zartheit der Durchführung, z. T. auch in farbiger Hinsicht, wie sie das chinesische Porzellan nie wieder gesehen hat. Es entstehen dabei oft wahre Wunderwerke an Kunst und Technik, die aber

doch nie — das ist das Bewundernswerte an ihnen — ganz ihren dekorativen Charakter verloren haben. Sie scheinen bisweilen von wirklichen Künstlern ausgeführt zu sein[655]. Damit ist das Porzellan nun immer mehr eine wirkliche Kunst geworden, indes es vordem doch vielfach nur eine Art Kunsttechnik, wenn auch eine ganz ungewöhnlich bedeutende, gewesen ist.

Dabei war diese Ornamentik durchaus nicht frei. Gerade wie einst die plastische Formensprache der chinesischen Keramik stark von der alten, geheiligten Kunst der Bronze beeinflußt ward, so jetzt auch diese oft durch die gleichfalls so alte und gefeierte der Seidenweberei, deren Flächenstil sich ja auch sehr für sie eignete. Fast zwei Drittel der damaligen Ornamentik des Porzellans sollen alten Seidenbrokaten entnommen sein[656] und nur der Rest unmittelbar der Natur oder wieder anderen alten Kunstwerken, was die aus dieser Zeit noch erhaltenen Stücke nur zu bestätigen scheinen.

Doch sind derartige Nachbildungen mit so großer Geschicklichkeit erfolgt, daß man ihren Ursprung für gewöhnlich nur an einer gewissen Stilisierung und gleichmäßigem Auseinanderfallen erkennt, was beides die Folge der Technik der Seidenweberei gewesen ist. Daneben haben auch sicherlich jetzt, wie auch später, Malereien als Vorbilder gedient. In diesen aber herrscht ein kräftiger Naturalismus im Sinne der Malerei der damaligen Zeit vor, der noch weit individueller und darum künstlerischer ist als in der folgenden Epoche. Immer aber ist die Ornamentik bewundernswert über die Flächen verteilt und paßt sich den Formen der Gefäße völlig an. Dies große Können durchzieht zwar im allgemeinen die gesamte chinesische Kunst; doch kaum jemals ist sie mit solcher Folgerichtigkeit durchgeführt worden wie damals: Form und Gefäß erscheinen fast immer wie eins, keins wird für sich empfunden und so ist hier oft eine erstaunliche Harmonie erreicht, die den damaligen Erzeugnissen, selbst bei großemReichtum des Schmucks, etwas ungemein Ruhiges, Vornehmes gibt, das sich nicht allzuoft in der Keramik wiederfinden dürfte.

Verwandt wurde das Porzellan damals zur Herstellung aller jener Gegenstände, die schon die vorhergehenden Perioden aus ihm hergestellt hatten, zu denen nun aber, wie die Quellen oft ausdrücklich berichten, eine ganze Reihe neuer Motive hinzukamen. So hört man jetzt zum ersten Male von Waschschalen, Honigtöpfen, Käfigen für die zu Wettkämpfen verwandten Grillen, Schminkdosen, Fischbehältern, Brettspielen, Windschirmen und dann vor allem von Dosen für Eßwaren, Handtüchern, Hüten, Parfüms u. dgl. Auch wurden jetzt ganze Speiseservice hergestellt, die alle, wie ja auch später bei uns, ganz gleichartig verziert wurden. Es scheinen sich demnach die Bedürfnisse damals weiter spezialisiert und dabei sich auch die Sitten verfeinert zu haben, wozu der edle Stoff des Porzellans hilfreiche Hand geliehen hat.

Von höchster Bedeutung jedoch für die damalige Weiterentwicklung dieses Materials war, daß jetzt jene allgemeine Konzentration der gesamten Porzellanproduktion zu King-tê tschên, dem früheren Tsch'ang-nan tschên stattfand, die in den vorhergehenden Perioden wohl schon begonnen hatte (s. S. 110 u. 146), jetzt aber völlig zu Ende geführt wurde. Von nun an war es dauernd der eigent-

liche Mittelpunkt der gesamten chinesischen Porzellanfabrikation, neben dem alle übrigen Fabriken fast ganz zur Bedeutungslosigkeit herabsanken, vor allem jedoch in künstlerischer Beziehung so gut wie ganz ausschieden. Es wurde damit eine reine Porzellanstadt, wo nur dieses Material produziert wurde. Schon der erste Kaiser dieser Dynastie Hung-Wu (1368—1398) ließ hier eine Manufaktur errichten, die ausschließlich für ihn und seinen Hof arbeiten sollte. Sie hat sich ständig vergrößert, so sehr, daß sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits über 300 Arbeiter besaß, zu denen dann noch die Künstler kamen, die das Porzellan bemalten. Sie zerfiel in nicht weniger als 23 Abteilungen für die verschiedenartigsten Verrichtungen, die von der Bearbeitung der Masse an bis zur Versendung des fertig gewordenen Porzellans erforderlich waren[657]). Um sie gruppierten sich zahlreiche Privatanstalten, die sich beständig vermehrten, und so entsteht hier schließlich eine Töpferstadt, so groß und so ausschließlich, wie die Welt keine zweite wieder gesehen. Diese Konzentration an einem einzigen Punkte ist dann dem chinesischen Porzellan, soweit es sich um wirkliche Kunst handelte, bis in unsere Zeit verblieben, d. h. bis in jene Tage, da durch die Greuel der T'aip'ingrebellion (1853—1864) die kaiserliche Manufaktur und damit auch die ganze übrige Industrie hier für Jahrzehnte zugrunde gerichtet wurden. Damit aber stellt sich von nun an die Geschichte des chinesischen Porzellans eigentlich nur als eine solche des Porzellans von King-tê tschên dar. Die Fabrikation muß hier sehr groß gewesen sein. Das geht schon aus den erstaunlich umfangreichen Bestellungen hervor, die hier bisweilen seitens der Kaiser gemacht wurden (s. S. 187 u. 197), sowie der großen Anzahl der Öfen, die erwähnt werden. Sie hatte ja nun auch fast die Bedürfnisse des ganzen Landes zu befriedigen. Die damals beginnende völlige Vorherrschaft dieses Ortes, an dem schon so lange in der Hauptsache nur weißes Porzellan hergestellt wurde, wird aber nicht zum wenigsten dazu beigetragen haben, daß damals dieses so völlig zum Durchbruch kam und alle früheren Gattungen trotz ihrer damaligen Wertschätzung so völlig verdrängte. Und hier allein vollzog sich auch in künstlerischer Beziehung der große Umschwung, der oben geschildert wurde, der damals das Porzellan zu einer wirklichen Farbenkunst machte, die es von nun an bis in unsere Zeit fortdauernd bleiben sollte, die dann auch unserem Porzellan, sobald es erfunden, seine bleibende Signatur gegeben hat.

Daneben kommt jetzt und auch später in künstlerischer Hinsicht eigentlich nur noch eine einzige andere Porzellanfabrikationsstätte in Betracht, die zu Tê-hua im Bezirk Ts'üantschou fu in der Provinz Fukien, in der ja auch früher (s. S. 141) keramisch, wenn auch an anderen Orten und in ganz anderer Weise, gearbeitet worden war. Hier nahm jetzt in der Nähe von Kaolinlagern eine neue Industrie ihren Anfang, die, entsprechend dem Zuge der Zeit, nur noch weißes Porzellan herstellte, das aber, mit einer dick aufliegenden, glänzenden Glasur versehen, gleich so manchen Erzeugnissen der Sungzeit, im Oxydationsfeuer des Brennofens wieder einen wundervoll warmen, elfenbeinfarbenen Ton erhielt, im übrigen ziemlich dickwandig gestaltet und in der Regel plastisch ausgeziert, doch fast nie bemalt ward (s. S. 280). Es bildete eine ganz besondere

Spezialität, die dann in der folgenden Zeit ihre reichliche Fortsetzung finden sollte, die sich vor allem durch die Schönheit ihrer Masse und ihrer Glasur auszeichnete, die Kunst aber weniger zur Entfaltung brachte. Im übrigen wissen die chinesischen Quellen nur noch von einigen wenigen anderen damals anscheinend wieder ganz neu begründeten Fabriken zu berichten, bei denen jedoch in keiner Weise feststeht, daß sie auch Porzellan herstellten, die aber alle keine große Bedeutung gehabt haben, ferner von mehreren anderen, die nachweislich Steinzeug anfertigten, von denen später die Rede sein wird (s. S. 279 u. 286).

So umfangreich aber war damals die Porzellanerzeugung in China, daß damit, namentlich in der zweiten Hälfte dieser Zeit, wieder ein reger Export begann und vielleicht ein weit lebhafterer als vorher. Er ging zunächst vor allem wieder nach Persien und den China benachbarten Ländern, dann nach den Inseln des Südens und endlich, seitdem Europa bald nach Entdeckung des Seewegs nach Ostindien mit China in engere Berührung getreten war, auch nach diesem Erdteil, doch nun in einem anderen Maße als vordem. In ganzen Schiffsladungen ist damals das chinesische Porzellan zu uns gekommen[658]). Es wurde hier anfangs noch recht geschätzt und darum wieder in kostbare Fassungen getan, seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dagegen war es kein seltener Artikel mehr und ist es dann immer weniger geworden. Doch hat damals China diesen Ländern keineswegs seine besten Erzeugnisse gegönnt, ihnen vielmehr meist nur ein recht minderwertiges Porzellan zukommen lassen. Es konnte ihnen noch immer senden, was es nur wollte.

Von großer Wichtigkeit für die damalige Ausbildung des Porzellans aber wurde die Tatsache, daß jetzt die Kaiser durch ihre eigene Manufaktur inniger mit der Herstellung in Verbindung traten. Oft genug hören wir von persönlicher Anteilnahme, von persönlichen Wünschen, Befehlen und Anordnungen und von enormen Bestellungen der Kaiser, die oft so groß und so schwierig waren, daß ihre Ausführung nicht immer möglich erschien. So kommt es, daß vom Beginn dieser Zeit an sich die Entwicklung des chinesischen Porzellans nach den Regierungszeiten der einzelnen Herrscher deutlich in einzelne Epochen teilt, wie dies bisher nie der Fall gewesen. Der Chinese selber wählt die Einteilung der Epochen unter diesem Gesichtspunkt und je nach der Bedeutung und dem Interesse des jedesmaligen Herrschers steigt oder fällt auch quantitativ wie qualitativ die Porzellanproduktion in King-tê tschên. Es gibt Höhen und Tiefen dicht nebeneinander, ein richtiges Auf und Ab der Entwicklung, das das Bild der Entwicklung unendlich bereichert hat.

Dies enge Verhältnis der Herrscher zur künstlerischen Porzellanproduktion ihrer Zeit hat dann ihr sichtbares, äußeres Zeichen dadurch erhalten, daß es von nun an bis auf unsere Tage Sitte wurde, daß auf viele der in King-tê tschên hergestellten Porzellane und auch bisweilen auf jene, die nicht für die Kaiser[659]) hergestellt wurden, ihr Name und der ihrer Dynastie angebracht ward. Es sind dies die erwähnten (s. S. 110) Kaisermarken, chinesisch Nien-hao genannt, die sich auf so vielen der alten Porzellane Chinas finden und immer der naturgemäße Ausgangspunkt ihrer Datierung gewesen sind (s. S. 320). Nur ist leider

ihr Wert im allgemeinen dadurch stark vermindert, daß spätere Zeiten ganz unbedenklich und auch bei Stücken, die durchaus keinen Mingcharakter zeigen, meist wohl um ihnen eine größere Weihe zu geben, sich solcher Marken bedient haben, und daß auch diese Mingzeit ihre Nachahmungen gefunden, so vor allem zu den Zeiten des Kaisers Yung-Tschêng (1723—1735), dann auch in Japan im selben Jahrhundert und wohl auch in der Gegenwart solche Imitationen nicht ohne Geschick angefertigt worden sind. So müssen zur Feststellung der Stücke dieser Zeit neben gelegentlichen europäischen Fassungen die an Stücken mit gleichen Kaisermarken immer wiederkehrenden Besonderheiten der Masse, der Mache, der Form, der Ornamentik wie auch der Farben dienen, sowie deren ersichtliche Abweichungen von den nachweisbar früher oder später geschaffenen, wodurch sich sehr bald das Typische dieser Zeit herausstellt. Vor allem sind rein technische Merkmale wichtig, von denen bereits (s. S. 159) mehrere angegeben wurden, da diese sich meist ganz unbeabsichtigt einstellen und immer nur sehr schwer nachgeahmt werden können.

Dadurch ist es bereits gelungen, einen sehr ansehnlichen Bestand von Porzellanen mit Sicherheit mit dieser Periode in Verbindung zu bringen, der weit beträchtlicher ist als derjenige, der schon der vorhergehenden Epoche hat zugeschrieben werden können. Doch handelt es sich hierbei fast ausschließlich um die zweite Hälfte dieser Periode, während bis jetzt für die erste, die weit bedeutender war, dies noch kaum gelungen ist. Auch für diese sind wir daher, wenn wir uns ein klares Bild von den Erzeugnissen dieser Periode machen wollen, ganz allein wieder auf das Abbildungswerk Hiangs angewiesen, der auch Stücke dieser Epoche abgebildet hat.

Die größten Bestände von Mingporzellanen befinden sich heute in Konstantinopel, in der dortigen Schatzkammer und im Museum. Auf Tausende muß deren Zahl berechnet werden, doch sind sie nicht allzu mannigfaltig[660]). Dann weiter in der bereits erwähnten (vgl. S. 13) Schatzkammer zu Ardebil in Persien. Ferner wäre die Dresdner Porzellansammlung zu nennen, weiter das Britische und Victoria und Albert Museum in London, die Sammlung Grandidier im Louvre, schließlich auch noch das Kunstgewerbemuseum in Berlin, das ostasiatische Museum in Köln und das keramische Museum in Sèvres. Daneben hat die mehrfach erwähnte, 1910 veranstaltete Ausstellung des Burlington Art Club in London auch die in englischem Privatbesitz vorhandenen Stücke dieser Zeit bekannt gemacht[661]). Doch vermehren sich diese Stücke jetzt immer mehr, da sie, früher kaum beachtet, nun in weit größeren Mengen zu uns gelangen, so daß wir allmählich ein immer umfangreicheres Material zur Festlegung der damaligen Typen bekommen.

1. DIE ZEIT DES KAISERS HUNG-WU.
(1368—1398.)

Schon der erste Kaiser der Mingdynastie, der große Hung-Wu, der Befreier Chinas vom Joche der Mongolen, war auch zugleich der große Reorganisator,

der, gestützt auf die bisherige Geschichte des Landes, von neuem die Grundlage zu seiner ruhigen, gesunden Weiterentwicklung legte. Er war freilich, wie es die Zeit in erster Linie verlangte, ausschließlich ein Mann der Praxis. So fand nur das wirklich Nötige, unmittelbar Erforderliche durch ihn Pflege. Den Luxus dagegen verabscheute, die Künste vernachlässigte er und so schmolz er auch die köstlichsten Gefäße aus Edelmetall, wie dies auch so viele europäische Herrscher in solchen Fällen getan, ein, um Geld für seine Armeen zu erhalten. Es war dies ein völlig zielbewußtes, wenn auch einseitiges Handeln, dem China aber damals sehr viel zu danken gehabt hat.

Das Porzellan[662]) aber war damals in China schon durchaus Sache des Bedürfnisses geworden: so tat Hung-Wu bereits 1369 auf diesem Gebiet einen wichtigen Schritt: trotz des Protestes der damaligen Bewohner von King-tê tschên, die in Erinnerung an die soeben vergangene Mongolenzeit wohl nicht ohne Grund fürchteten, dadurch wieder neuen Bedrückungen ausgesetzt zu sein, ließ er östlich am Fuß des sogenannten „Juwelenhügels" eine Manufaktur errichten, die ausschließlich für seinen Hof arbeiten sollte. Sie ward dem Tao t'ai von Kiu-kiang unterstellt, der jedes Jahr die für den Hof fertiggestellten Sachen nach Nanking zu senden hatte, das damals zur Hauptstadt der neuen Dynastie erhoben worden war. Damit aber war hier die Grundlage zu jener berühmten kaiserlichen Porzellanmanufaktur, Yü yao-tsch'ang genannt, gelegt, die dann fast ohne Unterbrechung bis in unsere Zeit bestand und damit auch die erwähnte Konzentration der ganzen chinesischen Porzellankunst an einem einzigen Orte herbeiführte und sie auch bald weiter beförderte, wobei sie, weil allein für den Kaiser arbeitend und damit das Beste erstrebend, zum leuchtenden Vorbild für alle hier tätigen Privatfabriken wurde. So hat Hung-Wu, ohne im übrigen ein besonderer Förderer der Porzellankunst gewesen zu sein, dennoch auch auf diesem Gebiete, wie auf so vielen anderen, die Grundlage zu kräftiger Weiterentwicklung gelegt, die, wie die weitere Geschichte des chinesischen Porzellans beweist, dann auch nicht ausgeblieben ist.

Die vom Kaiser neubegründete Manufaktur muß aber damals bereits ziemlich umfangreich gewesen sein. Es gab hier schon sechs verschiedene Arten von Öfen, für die verschiedensten Verwendungen, darunter solche zum Brennen verzierter Kübel, der sogenannten „Drachenkübel", dann nicht weniger als zwanzig für „blaue" (ts'ing)[663]), d. h. nun wohl kobaltblau bemalte Gefäße, dann weiter für „verschiedene" Farben, weiter solche, die zur Erhöhung der Hitze mit Blasebälgen versehen gewesen zu sein scheinen[664]) und auch welche zum Brennen der Kapseln, in denen die Porzellane gebrannt wurden. Die Öfen waren hier jedoch kürzer und schmäler, als die der Privatmanufakturen. Nur dreihundert kleinere Gegenstände konnten in ihnen zu gleicher Zeit gebrannt werden, im Gegensatz zu letzteren, die tausend aufzunehmen vermochten. Nur bessere Stücke sollen so für den Kaiser angefertigt worden sein.

Die Erzeugnisse dieser Zeit haben sich jedoch nie eines größeren Rufes erfreut: Auch Hiang hat keins in seinem Werke abgebildet. Sie waren jedoch wieder aus feinem und fettem Ton hergestellt und recht dünnwandig, die der Privat-

manufakturen jedoch aus gröberer Masse und auch roher gearbeitet. Daneben wird die Glasur der für den Kaiser hergestellten Arbeiten auch wieder, wie in der Sungzeit so häufig, mit gefrorenem Speck verglichen[665]). Sie pflegte, falls sie nicht gut ausgefallen war, wieder abgeschliffen und dann noch einmal aufgetragen zu werden. Auch wußte man damals, wie die Öfen für die großen, wohl Fisch- und Wasserpflanzenkübel darstellenden, mit Drachen verzierten „Drachenkübel" beweisen, wenigstens in der kaiserlichen Manufaktur, schon recht große Stücke zu brennen. Alle diese Arbeiten blieben entweder weiß und wurden, wenn dieses rein ausfiel, am höchsten geschätzt oder wurden, wie gleichfalls die erwähnten Öfen bezeugen, bemalt, und zwar anscheinend schon mit Kobaltblau und auch bereits mit „verschiedenen" Farben, die wohl nur Schmelz- oder Muffelfarben gewesen sein können, wobei es zweifelhaft bleibt, ob es sich hier um Malereien auf der Glasur oder auf unglasiertem Porzellan (émail sur biscuit) gehandelt hat. Daneben ist noch von schwarzen oder blauschwarzen Arbeiten die Rede, von denen letztere auch schon mit Gold getönt waren. Besonders erwähnt werden Weinkannen und Weinbecher, die sehr reizvoll gewesen sein sollen. Es wird sich hierbei wohl um farbig glasierte Stücke gehandelt haben und damit um eine bisher anscheinend noch nicht gekannte Porzellanglasur. Auf alle Fälle zeigt aber schon diese erste Periode der Mingzeit, daß damals bereits das chinesische Porzellan gegenüber dem der Sungzeit einen stark veränderten Charakter angenommen und daß schon damals eine reichere Entwicklung begonnen hatte.

Erhalten hat sich freilich auch aus dieser Zeit, wenn auch bisweilen Stücke, so in Japan, mit dem Nien-hao dieses Kaisers vorkommen, kein einziges, das seiner ganzen Erscheinung nach in diese Zeit zu setzen wäre. Wir können uns daher über die ersten Anfänge der Porzellane der Mingzeit, da ja auch Hiang kein einziges wiedergegeben hat, noch immer kein klares Bild machen.

2. DIE ZEIT DES KAISERS YUNG-LO.

(1403—1424.)

Unter dem zweiten Nachfolger des Kaisers Hung-Wu, dem Kaiser Yung-Lo, der, gleichfalls ein einsichtsvoller Regent, daneben auch ein Beschützer der Wissenschaften zu sein sich bestrebte, finden wir dann bereits so ziemlich die ganze Grundlage, auf der sich das Porzellan dieser Zeit dann weiter entwickelt hat, so daß den übrigen Perioden eigentlich nur noch die weitere Vervollkommnung desselben überlassen blieb.

Das Porzellan[666]) dieser Zeit muß schon recht gut ausgefallen sein, da es in der späteren Mingzeit noch sehr geschätzt ward. Zwar wurde es über das der folgenden Kaiser Süan-Tê und Tschêng-Hua gestellt (s. S. 169 u. 177), doch dem unter dem in der Mitte des 16. Jahrhunderts regierenden Kaiser Kia-Tsing hergestellten Porzellan vorgezogen[667]). Das in der kaiserlichen Manufaktur angefertigte war aus feiner, klebriger Masse hergestellt, zeigte aber in der Glasur

sogenannte ,,Palmenblatt"flecke, die vielleicht Luftblasen waren[668]. Schon aber gelang es wieder (S. 73), so dünnwandige Erzeugnisse herzustellen, daß man sie wieder als „Eierschalen"- oder „körperloses" Porzellan (t'o-t'ai) bezeichnete, das freilich dann nach wenigen Jahrzehnten so übertroffen ward, daß man es dann nur noch als Halbeierschalenporzellan (pan-t'o-t'ai) zu bezeichnen pflegte[669]. Doch scheint man später die dickwandigeren Arbeiten dieser Zeit bevorzugt zu haben. Daneben wird berichtet, daß man auch die Füße der Gefäße viel kleiner und feiner zu gestalten verstand als vordem, und daß auch in dieser Zeit wieder große Drachenkübel angefertigt wurden.

Über die Formengebung wird freilich nicht viel berichtet; nur soll sie vielfach von der der folgenden Zeit abgewichen sein. Besonders erwähnt werden Schalen mit breiterer Öffnung und eingezogener Wandung, die gut in die Handfläche paßten und einen geglätteten Fuß besaßen, an dem aber wieder Sand anklebte[670]. Sie waren demnach ersichtlich wieder auf Sand gebrannt worden. Z. T. blieben die Porzellane unbemalt, z. T. wurden sie mit mit der Nadel sehr fein eingeritzten Ornamenten versehen oder auch wieder bemalt, und zwar, wie jetzt völlig feststeht, zunächst mit Unterglasurkobaltblau, das mit dem jetzt nicht mehr verständlichen Namen Su-ma-li oder Suman-ni[671] bezeichnet wurde und, wie dies in dieser Zeit noch häufiger geschehen sollte, aus dem Westen herübergebracht worden sein soll. Es ward demnach noch nicht im eigenen Lande gefunden. Doch scheint man das Material schon recht gut beherrscht zu haben. Es wird einmal als tief leuchtend, ja als sehr tief bezeichnet. Auch ist von künstlerisch ausgeführter Malerei die Rede. Daneben werden auch jetzt wieder Stücke in mehreren Farben erwähnt, allerdings ohne genauere Angabe ihrer Verwendung. Und endlich gab es auch schon eine lebhaft oder leuchtend rote Glasur (Sien-hung), die, wie aus der folgenden Regierungszeit hervorzugehen scheint (s. S. 173) aller Wahrscheinlichkeit nach durch Kupfer tiefrot gefärbt und dann im Scharffeuer gebrannt worden ist[672]. Sie muß auch aus dem gleichem Grunde klar durchsichtig gewesen sein.

Hinsichtlich der Ornamentik wird nur erwähnt, daß bei den oben genannten Schalen das Innere mit zwei mit Wollknäueln spielenden Löwen oder Hunden des Foh (Buddha) verziert war und die Inschrift Ta Ming Yung Lo nien tschih, d. h. gemacht in der Yung-Lo-Periode der großen Mingdynastie, trug. Es ist dies für uns das erste Beispiel der jetzt aufkommenden Kaisermarken, chinesisch et Nien-haos genannt, die von nun an zu allgemeinerer Anwendung kommen sollten. Diese Schalen galten später für die allerschönsten dieser Zeit. Daneben gab es solche mit Mandarinenenten und Blumenmalereien, die weniger geschätzt wurden. Sie wurden trotzdem alle am Ende dieser Zeit nachgebildet, doch ohne großen Erfolg[673].

Ferner ist noch zu erwähnen, daß für uns in dieser Zeit der erste Versuch vorliegt, nun das Porzellan auch zu architektonischen Zwecken zu verwenden. Es entstand damals in Nanking der berühmte 80 Fuß hohe ,,Porzellanturm", der erst in unserer Zeit während der furchtbaren T'aip'ingrebellion zerstört wurde, bei dem freilich in der Hauptsache nur die weißen Teile aus Porzellan

bestanden, die farbig glasierten jedoch wohl fast alle[674]) nur farbig glasierte Ziegel darstellten. Er dürfte ein weiterer Beweis sein für das so rege Streben in dieser Zeit, das alle Angaben der Quellen über sie zur Genüge bekunden.

Um so mehr ist zu bedauern, daß leider auch aus dieser Zeit sich kein einziges Stück mehr erhalten hat, das wir mit Sicherheit für diese Epoche in Anspruch nehmen können, mit alleiniger Ausnahme einiger Porzellanziegel des soeben erwähnten Porzellanturms (London, Brit. Mus.) von schon recht reiner, weißer Farbe und feinkörniger, jedoch im Brande leicht rötlich gewordener Masse, die aber schwerlich wohl die damals feinste Art dargestellt haben wird. So sind wir auch hier wieder auf Hiangs Abbildungswerk angewiesen, in dem sich freilich nur ein einziges Stück wiedergegeben findet, eine Tee- oder Weinschale mit geraden Wandungen, die in der Tat ein sehr feines Stück gewesen sein muß. Sie wird wieder als „dünn, wie Papier" bezeichnet, zeigte, gegen das Licht gehalten, auf der Außenseite fein eingeritzte Drachen und sich entgegenfliegende Phönixe oder Fohovögel und trug am Boden, gleichfalls eingeritzt, das Nienhao dieses Kaisers. Derartige Stücke sollen aber, was bei ihrer Dünnwandigkeit kein Wunder ist, damals schon recht selten gewesen sein, weshalb wohl nur wenige oder vielleicht gar keine sich bis in unsere Zeit erhalten haben dürften. Trotzdem werden heute eine ganze Reihe z.T. mit der Marke dieses Kaisers versehener, unbemalter, weißer Schalen und Becher in mehreren Sammlungen (London, Brit. Mus.; Washington, Smith. Instit.) mit ihnen in Verbindung gebracht, die, äußerst dünnwandig, von schöner, durchsichtiger Masse und altertümlicher, nach unten zu spitzzulaufender Form, unter glänzender Glasur sehr fein eingravierte, oder auch in weißer Porzellanmasse ganz schwach aufgetragene, wohl am häufigsten Drachen darstellende Ornamentik zeigen (Taf. 39 unten). Doch ist kaum anzunehmen, daß unter den Stücken dieser Zeit gerade die dünnwandigsten in mehreren Exemplaren auf uns gekommen sein sollen, zumal derartige Stücke später wieder vielfach nachgebildet worden sind. Wir haben daher in ihnen wohl nur den damaligen Typus in Händen, der in der Tat von einer erstaunlichen Beherrschung der Porzellantechnik zu zeugen scheint.

Daneben finden sich dann eine ganze Reihe gleichfalls mit dem Nienhao dieses Kaisers versehener, tieferer Schalen, die uns in gewisser Weise den Typus der damaligen kobaltblauen Unterglasurmalereien vorzuführen scheinen (Dresden, Porzellansammlung, Berlin, Kunstgewerbemuseum; London, Brit. Mus.; Konstantinopel, Schatzhaus), jedoch im Gegensatz zu den von den Quellen geschilderten Erzeugnissen dieser Art noch einen recht derben Eindruck machen (Taf. 39 oben). Sie sind seltsamerweise sämtlich Wiederholungen eines und desselben Vorbildes, wenn freilich auch in verschiedener Größe und zeigen alle, dickwandig und von unreiner Masse wie Glasur, in flüchtiger Bemalung und trübem, reizlosem, ausgelaufenem Blau ausgeführt, auf der äußeren Wandung die Darstellung der chinesischen Prosadichtung von der „Fahrt nach der roten Wand", wiedergegeben durch ein über das Wasser dahingleitendes, von Menschen angefülltes Boot, neben das in breiter Ausdehnung auch der Text dieser Novelle gesetzt ist, während sich im Grunde das Nienhao des Kaisers, von einem ge-

strichelten Blattkranz umgeben, findet. Das Seltsamste an ihnen aber ist ihr Fußring, der, wie schon einmal in der T'angzeit (s. S. 65), ganz flach, aber breit geformt ist und somit kaum noch in diese schon so verfeinerte Zeit hineinpassen will. Er erscheint fast wie eine archaistische Spielerei. Die häufige Wiederkehr dieser Schalen aber dürfte wohl, da auch kein Grund vorliegt, daß sich unter den blau bemalten dieser Zeit nur gerade immer diese erhalten haben sollten, beweisen, daß auch sie alle nur spätere Wiederholungen eines bestimmten Typus derselben darstellen, von dem man freilich nicht ahnt, warum er später zu solcher Beliebtheit gelangt ist.

Dann aber gibt es noch eine ganze Reihe von Stücken, die z. T. auch die Marke dieses Kaisers aufweisen (Konstantinopel, Schatzhaus; Dresden, Porzellanslg.; London, Brit. Mus., Taf. 58), in der Hauptsache kleinere oder größere, einfache, nicht sehr dickwandige Schalen, daneben auch einmal eine Vase (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos), die alle außen eine feuerrote Glasur zeigen, die aber durchaus die auch sonst im chinesischen Porzellan dieser Zeit (s. S. 192) vorkommende, durch Eisenoxyd gewonnene „eisenrote" darstellt, die hier stets von einem dichten Rankengewinde mit großen, stilisierten, lotosartigen Blütenrosetten von fast persischem Charakter in leichter, jetzt vielfach fast verblichener, radierter Goldmalerei dicht bedeckt ist. Im Innern sind sie dagegen bald mit heller, bald tiefer gehaltenen, kobaltblauen Malereien verziert, die mehrfach spielende Knaben darstellen. Sie dürften jedoch kaum etwas mit den vorher (S. 167) erwähnten, rot glasierten Erzeugnissen dieser Zeit zu tun haben, vielmehr wohl erst dem folgenden Jahrhundert angehören und stellen dann diejenigen Erzeugnisse vor, die man damals, da man die frühere, so viel schönere rote Glasur nicht mehr herzustellen vermochte, wohl oder übel mit eisenroter (fang hung) versehen mußte. Sie waren somit nur ein Notbehelf. Ihre Abweichungen hinsichtlich der Güte der Glasur und Malerei aber beweisen, daß auch sie aus verschiedenen Perioden stammen müssen.

3. DIE ZEIT DES KAISERS SÜAN-TÊ.

(1426—1435.)

Mit der Regierung des Kaisers Süan-Tê erlebt man dann eine kurze Zeit, in der ein kluger, für chinesische Verhältnisse ungewöhnlich friedliebender Monarch sein großes Reich mit vieler Weisheit regierte. Sie gilt zugleich als das Zeitalter einer allgemeinen Kunstblüte, in dem sich vor allem die alte, ehrwürdige Kunst der Bronze wieder zu beträchtlicher Höhe erhob, wie diese sie lange nicht gesehen hatte und kaum wieder erreichte. Zu einer ähnlichen Beute gedieh das Porzellan[675]), so sehr, daß diese Epoche neben der des bald folgenden Kaiser Tschêng-Hua von den Chinesen ganz allgemein bald als sein eigentlicher Höhepunkt während der Mingzeit angesehen wurde und man sich später auch nicht scheute, Erzeugnisse dieser Periode mit dem besten der Sungzeit, dem Ju-yao, auf eine Stufe zu stellen[676]). Daher sind auch die Kaisermarken

(Nien-haos) dieser beiden Epochen anscheinend die ersten gewesen, die später immer wieder auf neueren Erzeugnissen angebracht worden sind (s. S. 322). Doch wurde die Periode des Süan-Tê am höchsten geschätzt. Unzweifelhaft hat dieser Kaiser selber am Porzellan ein starkes Gefallen gefunden. Er ernannte einen eigenen Beamten zum alleinigen Direktor der kaiserlichen Manufaktur und ließ sie jetzt auch bedeutend vergrößern, indem er die Zahl der für ihn arbeitenden Öfen auf fünfzig vermehrte, die aber z. T., wohl weil der Platz für sie in der kaiserlichen Manufaktur nicht ausreichte, zwischen privaten Fabriken verstreut lagen[677]). Nur wirklich reizvolle Stücke sollen damals geschaffen worden sein, unter denen die kleineren für die allerbesten galten. Schon die Masse, die nur aus den feinsten Materialien bestand, wurde bedeutend verfeinert. Dabei scheint sie jedoch, da sie mit Zinnober verglichen wird, an den freiliegenden Stellen wegen Eisenbeimengungen rötlich ausgefallen zu sein[678]). Auch die Glasur, die bei besonders gepriesenen Stücken wieder als dickaufliegend, sonst auch mit geronnenem Hammelfett verglichen wird, muß gleichfalls sehr schön gewesen sein. Sie wird als glänzend geschildert und soll alle übrigen Glasuren der Mingzeit übertroffen haben. Auch wurden die Stücke damals mit Jade verglichen, die besten von ihnen, so z. B. sehr fein gestaltete Opferbecher, die inwendig das Wort Altar (t'an) eingraviert zeigten und auch gewisse Teetöpfe, ließ man wohl wegen der Güte der Masse, ganz weiß. Sie sollen selbst vom Ting-yao nicht übertroffen worden sein[679]). Eine besondere Eigentümlichkeit der Glasur dieser Zeit aber war die, daß sie ganz leicht gekörnt ausfiel. Sie wurde dann mit der Schale von Orangen oder der Haut junger Hühner oder mit Hirsekörnern[680]) verglichen. Daneben gab es jedoch auch haarrissige Glasuren, die bald wieder mit geborstenem Eis, bald, wenn sie mit Ocker rot eingerieben waren, wie einst die des Kitschou-yao, mit Aalblut verglichen wurde.

Die Erzeugnisse werden immer als sehr fein gearbeitet und gut durchgebildet geschildert, so daß einmal an Teeschalen der fadendünne Fuß[681]), sonst auch ihre elegante Form gerühmt wird. Die kleineren Stücke aber galten immer als die besten. Auf die Herstellung ganz großer Gefäße oder von Drachenkübeln scheint man dagegen verzichtet zu haben, da die für die diese vorgesehenen Öfen in dieser Zeit in solche für „blaue Vasen“ umgewandelt worden sein sollen[682]). Dagegen wurde anscheinend nicht so fein gehalten, was für Bemalung bestimmt war. Auch jetzt wurden viele Stücke wieder alten Bronze- sowie Jadearbeiten nachgebildet, doch wie Hiang zeigt, nicht mehr so phantastischen oder strengen Originalen, wie früher. Vielfach jedoch hört man von für uns ganz neuen Formen, so von Teetöpfen mit Deckeln und Griffen in Gestalt verbundener Bambusstäbe und Gartensitzen in Tonnenform mit durchbrochener, mit Farben ausgefüllter Blumenornamentik oder gleichfalls durchbrochenen Pökeltöpfen, dann von Grillenkäfigen für die in dieser Zeit besonders beliebten Grillenkämpfe, deren Wandungen gleichfalls Durchbrechungen gezeigt haben müssen, ferner von Weinkannen in Form von Flaschenkürbissen, Granatäpfeln, Pfirsichen, Dattelpflaumen, Gänsen oder in Form von einem

Paar Mandarinenenten. Weiter ist von Bechern mit wie Fische gestalteten Henkeln oder in Form des chinesischen Geldstückes cash die Rede, von Vasen in der Form eines Bambusabschnitts, von Waschschalen in Form eines buddhistischen Gong, von Lampenträgern und Regenlampen. Ja, wie Hiang zeigt, wurde selbst eine einen und einen halben Fuß hohe, in zierlich durchbrochener Arbeit ausgeführte Pagode, die eine dem Kaiser aus „fremdem Lande" geschenkte, kleine Buddhafigur enthielt, damals in Porzellan angefertigt. Der Naturalismus war somit ersichtlich stark auch in die Formengebung eingedrungen, die Formen waren dabei immer komplizierter geworden und Durchbrechungen anscheinend nichts Seltenes mehr.

Verziert wurden die Arbeiten z. T., wenn auch wohl nur selten, mit geformten Reliefs. So z. B. die soeben erwähnten Waschschalen mit das Wasser symbolisierenden Fischen und Pflanzen. Daneben gab es Eingravierungen, die wieder als ungemein fein gerühmt werden, so an den oben (S. 170) erwähnten Teeschalen Drachen und Phönixe und bei ganz besonders feinen Opferbechern das Wort „Altar" (t'an) und dann auch das Nien-hao des Kaisers.

Seinen eigentlichen Ruf aber erwarb das Porzellan dieser Zeit durch seine Malerei, vor allem durch die in Unterglasurfarben, in Kobaltblau und dann auch in Kupferrot, das in dieser Zeit zuerst aufkam und sogleich zu einer ganz besonders großartigen Entwicklung gelangte. Vor allem entwickelte sich die Blaumalerei dank einem trefflichen, jetzt Su-ni-po t'sing genannten Material, das immer noch aus dem westlichen Asien nach China gebracht worden sein soll, bereits zu einer solchen Höhe, daß sie in der Wertschätzung der Chinesen während der Mingzeit immer die erste Stelle eingenommen hat. Sie ist die klassische Blaumalerei dieser Periode gewesen. Doch beruhte ihre große Wertschätzung in erster Linie auf der Feinheit der Malereien, die z. T. nach Gemälden berühmter Künstler kopiert[6 83]) zu sein scheinen, weniger jedoch auf der Schönheit der Farbe selber, die zwar schon klar und rein auf dem weißen Grunde des Porzellans stand, aber an Kraft und Tiefe von der Blaumalerei unter dem Kaiser Kia-Tsing bei weitem übertroffen werden sollte (s. S. 193). Bald fiel sie matt aus und wurde dann später am höchsten geschätzt, bald jedoch auch tiefer und leuchtend. Als Motive werden erwähnt Blumen, darunter Lotospflanzen, Pflaumenblüten und Drachenkiefern und in der Tat zeigt auch ein von Hiang abgebildeter Becher die großartige Darstellung eines solchen alten, knorrigen Baums in Verbindung mit Pilzen und Orchideen, die nach einem Landschaftsgemälde Kuo Hi's, eines der größten Landschaftsmaler der Chinesen, kopiert worden ist, mit so schwungvoller Kraft, daß Hiang durchaus kein Bedenken trägt, ihre Übertragung einem der da maligen kaiserlichen Hofmaler selber zuzuschreiben (Taf. 40 oben links). Schon diese eine Darstellung dürfte begreiflich machen, warum die Malereien dieser Zeit in China immer so hoch bewertet worden sind. Sie beweist auch, daß man damals schon die verschiedensten Abschattierungen zu erzielen und auch in den feinsten Linien zu arbeiten wußte. Dann werden weiter genannt: Tierdarstellungen, so Insekten, Vögel, Grillen und auch Drachen zwischen Wolken, „Seeungeheuer" und auch

figürliche Szenen, wie z. B. mit Fächern nach Feuerfliegen schlagende Figuren. Und Hiangs Abbildungen zeigen auch, wie man damals sehr feine Linienornamentik auf dem Porzellan, so z. B. auf einer Tuschreibe, wo sich Drachen zwischen sehr fein gezeichneten Wolkenbändern bewegen, herzustellen oder auch ganz schmale Teile des plastischen Schmucks mit dieser Farbe zu staffieren und auch nach seinen Angaben die Nien-haos so fein „wie Moskitofüße" aufzutragen wußte.

Doch fast noch berühmter als die kobaltblaue Unterglasurmalerei war in dieser Zeit die in Kupferrot[684]), pai schihung genannt, was bald als „Opferrot", bald als „Edelsteinrot" übersetzt wird. Es soll den Chinesen gleichfalls aus dem Westen zugekommen und so glänzend ausgefallen sein, daß man später glaubte, es wäre, wie man dies ja auch schon ähnlich beim Ju-yao angenommen (s. S. 80), aus Edelsteinen, in diesem Falle Rubinen, hergestellt worden. Diese Unterglasurmalerei wird von Hiang, der eine ganze Reihe derartig bemalter Stücke abbildet, als sehr glänzend und karmoisinrot, „wie frisches Blut", wie „reife, rote Kirschen" oder wie Rubinen bezeichnet. Ganz in seiner Gewalt hatte man freilich diese immer so schwierig zu behandelnde Farbe damals nicht: sie fiel vielfach, was nicht sehr geschätzt ward, genau, wie dies auch später geschehen sollte, violett oder gar schwärzlich aus. Im übrigen trat sie auch oft reliefartig aus dem Grund hervor und zeigte häufig auch eine leicht körnige Oberfläche. Erwähnt werden als Motive besonders Fische, wie sie auch mehrere der von Hiang abgebildeten Stücke, so ein Kelch auf hohem, schlankem Fuß, sowie eine größere, flache Schale zeigen, dann drei Früchte, drei Pfirsiche, drei Granatäpfel und die Buddhafrucht genannte chinesische Zitrone, die Symbole des Reichtums an Jahren, Söhnen und Glück, drei Pilze als die des langen Lebens, einzelne Fische, die wohl Goldfische darstellen sollten (Taf. 40 oben rechts), sowie das fünfmal wiederholte Schriftzeichen für Glück Fu. Doch kommen auch, wie Hiang zeigt, einzelne Pfirsichpaare vor. Immer aber wurde die Farbe, wie dies auch später oft (s. S. 241) geschehen sollte, nur in einzelnen breiten Flecken über die Fläche gestreut. Daneben konnte man sie auch, wie aus der Abbildung einer in Form einer cash-Münze dieser Zeit gehaltenen, kleinen Dose in Hiangs Werk hervorgeht, die mit Spiralornamentik und dem Nien-hao des Kaisers Süan-Tê verziert ist, wieder in ganz feinen Linien auftragen, wie Hiang auch bei der Darstellung der Fische einmal die feine Wiedergabe der Flossen und Schuppen besonders rühmt.

Daneben aber steht völlig fest, daß es in dieser Zeit auch Malereien in Schmelzfarben gab, und zwar sowohl auf glasiertem wie unglasiertem Porzellan. So werden Teeschalen erwähnt, die immer in Schmelzfarben mit besonders klein ausgeführten, über Blumen fliegenden Drachen und Phönixen[685]), und dem Nien-hao des Kaisers bemalt waren, die sicherlich nichts anderes als Malereien auf glasiertem Porzellan gewesen sein können, und es wird weiter berichtet, daß derartige Malereien, da sie zu dick und massig auflagen, denen der folgenden Zeit, der des Kaisers Tschêng-Hua, die sich in solchen Malereien auf Glasur so

ganz besonders auszeichnen sollte (s. S. 177) nachstanden. Auf der anderen Seite aber wird bemerkt, daß die bereits (S. 170) erwähnten, naturalistisch durchgebildeten Weinkannen in Form von Pfirsichen, Granatäpfeln, Mandarinenenten usw. in „fünf Farben“ bemalt gewesen wären, was, wie allein schon Hiangs Werk, daneben auch alle ähnlich gestalteten und bemalten Stücke der folgenden Zeit beweisen, nur mittels Schmelzfarben auf nichtglasiertem Porzellan geschehen sein kann. Drei Stücke dieser Art finden wir bei jenem abgebildet: einen Wassertropfer in Form einer Dattelpflaume, ein Schminkdöschen in Gestalt derselben Frucht, sowie die erwähnte Nachbildung des Porzellanturms. Die Früchte zeigen hier ein leuchtendes „Blutrot“, indes die angelegten Blätter grün, der Stengel braun gehalten ist. Beim Turm kommt dann noch Gelb hinzu.

In dieser Technik müssen dann auch die (S. 170) erwähnten Gartensitze mit ihren durchbrochenen Wandungen bemalt gewesen sein und auch solche mit undurchbrochenen, die alle mit Farben, bzw. „fünf Farben“ ausgefüllt gewesen sein sollen[686]). Bei letzteren war auch die Blumen darstellende Ornamentik, um das Zusammenlaufen der Farben zu verhindern, eingeritzt, wie dies auch später so oft zu gleichem Zwecke geschehen sollte. Für beide Gattungen wird der Grund als blau oder grün (ts'ing) angegeben[687]). Und auch bei gleichfalls für diese Zeit erwähnten Malereien auf gelbem Grund hat man wohl an die gleiche Technik zu denken. Sie müssen recht gut ausgefallen sein, da sie auch Kaiser Yung-Tschêng später in King-tê tschên nachbilden ließ[688]).

Dagegen dürfte es sich bei weiteren Gartensitzen, die in „Fünffarben“malerei auf blauem (lan) Grund bemalt waren[689]), wohl schon um Schmelzfarbenmalereien mit unterglasurkobaltblauem Grund gehandelt haben, ähnlich denen, die sich aus späterer Zeit erhalten haben (S. 240). Die letztgenannten Malereien aber zeigen, daß man damals schon, wie dies für die weitere Mingzeit überaus charakteristisch werden sollte (s. S. 186), darauf ausging, farbige Malereien auf einen anders gefärbten Grund zu setzen. Im übrigen aber gab es auch damals schon bisweilen, so an später sehr geschätzten Grillenkäfigen, Bemalungen in Gold[690]), wie solche auch stellenweise an dem erwähnten Porzellanturm vorkommen. Die Malerei tritt demnach in dieser Zeit bereits in recht mannigfacher Form auf. Sie umfaßt schon so gut wie alle Techniken, die das chinesische Porzellan überhaupt auf diesem Gebiet gekannt hat, so daß in dieser Beziehung ein Fortschritt kaum mehr möglich erschien.

Daneben gab es in dieser Zeit auch schon eine ganze Reihe von farbigen Glasuren. Zunächst wieder jene rote (sien-hung), die bald als tief oder rubin- (pao-schihung), bald als lebhaft rot angegeben wird[691]), die wieder, ähnlich der des Ju-yao der Sungzeit (s. S. 80) doch ebenso irrtümlich, als aus Edelsteinen hergestellt bezeichnet wird, die aus dem Westen herübergebracht sein sollten. Sie scheint, da sie gemeinsam mit der kupferroten Unterglasurfarbe auch die Bezeichnung tsi-hung führt[692]), dieser im Ton sehr geglichen zu haben. Doch muß sie stark durchsichtig und nicht sehr dick gewesen sein, da das einzige so glasierte Stück, das Hiang abbildet, ähnlich einer damals vom Kaiser benutzten, schlanken Weinkanne aus Jade mit in einem Phönixkopf endigenden

Ausguß ganz mit fein eingravierter, Wolkenknäuel und Rosetten darstellender Ornamentik bedeckt ist, die unter einer dicken, zähen, undurchsichtigen Glasur wohl kaum zur Geltung gekommen wäre. Diese kann jedoch trotzdem eine Scharffeuerglasur gewesen sein[693]). Ihre Anwendung scheint nur auf ziemlich dickwandigen Stücken, die nicht leicht zerbrachen, erfolgt zu sein. Derartig glasierte Stücke sollen die am meisten geschätzten dieser Zeit gewesen sein. Daneben gab es aber noch eine zweite rote Glasur (Tschu scha), die als zinnoberrot oder rot „wie die Sonne"[694]) bezeichnet wird und wohl durch Eisenoxyd gewonnen wurde. Schalen mit dieser Glasur sollen weiße Ränder gezeigt haben. Diese Glasur scheinen die übrigen bei Hiang abgebildeten, mit roten Glasuren versehenen Stücke besessen zu haben, so ein einem alten Vorbild nachgebildetes, topfartiges Räuchergefäß mit zwei fischartigen Griffen an den Seiten, bei denen nur der obere Teil und die beiden Griffe mit dieser Glasur überzogen erscheinen, dann ein fußloser, spitz zulaufender, ganz mit fein eingravierten Wolkenspiralen bedeckter, am Rand aber mit in feiner kobaltblauer Linienmalerei ausgeführter Pflanzenornamentik eingefaßter Weinbecher, an dem ein roter, altertümlich stilisierter Drache emporklettert, sowie eine ganz flache Schale, die außen fünfklauige Drachen zwischen Wolkenknäueln unter roter Glasur wieder sehr fein eingraviert zeigt. Die Farbe der Glasuren wird hier als rot, „wie Morgendämmerungswolken" oder Karmoisin, röter wie Blut[695]), angegeben. Dann gab es eine himmelblaue (tsi-ts'ing) Glasur, die später sehr geschätzt wurde, über die wir jedoch sonst nichts weiteres erfahren, als daß auch sie eine narbige Oberfläche besaß. Diese wurde gleich der zuerst erwähnten roten unter dem Kaiser Yung-Tschêng in King-tê tschên nachgebildet[696]). Und endlich ist noch einmal auf die haarrissigen Glasuren hinzuweisen, von denen die eine wieder Haarrisse, wie Eis zeigte, die andere „aalblutfarbige", somit wohl wieder mit Ocker eingerieben war. Sie sollen so vortrefflich gewesen sein, daß man sie fast dem Ju- und Kuan-yao gleichsetzte. Somit scheint diese Zeit wieder ein besonders lebhaftes Bestreben in der Herstellung schöner Glasuren gezeigt zu haben.

Daß sich von den feineren Erzeugnissen dieser kurzen Zeit allzuviel Stücke bis in unsere Zeit erhalten haben, erscheint kaum wahrscheinlich, zumal Stücke mit unterglasurroten Malereien schon zu Hiangs Zeiten, solche mit Blaumalereien auch am Ende des 18. Jahrhunderts[697]) für recht selten galten. Läßt sich doch leider auch in diese Zeit überhaupt noch immer kein einziges Stück mit Sicherheit setzen, obgleich mit dem Nien-hao dieses Kaisers versehene, ganz besonders aus der Zeit des Kaisers K'ang-Hi (1662—1722) stammende Stücke mehr als genug vorkommen, die freilich nichts anderes beweisen, als daß diese Epoche einst einen ganz besonderen Ruf hatte. Diese Nachbildungen haben sich auch ersichtlich nicht einmal an den Stil dieser Zeit gehalten. Dennoch besitzt die Dresdener Porzellansammlung eine aus altitalienischem Besitz stammende, kleine, tiefe Schale, die, mit der ganz ungewöhnlich geschriebenen Marke dieses Kaisers versehen, sich nicht nur völlig von allem unterscheidet, was uns sonst aus der Mingzeit erhalten ist, sondern auch an Feinheit alles erstaunlich übertrifft. Sie[698]) besteht aus feinster Masse, ist sehr dünnwandig und zeigt unter der

matten Glasur außen sowie im Spiegel Wasserpflanzen und im oder am Wasser lebende Vögel, auf dem breiten Rand der Innenseiten Flußufer, alles in kleinen Gruppen angeordnet in den helleren und dunkleren Schattierungen eines lichten Blaus (Taf. 40 unten). Die Zeichnung aber erscheint so geistreich, so flott und dabei so originell mit dem feinsten Pinsel durchgeführt, daß sie fast einer lavierten Federzeichnung gleicht, die nur von der Hand eines wirklichen Künstlers gemalt sein kann. Es ist in der Tat ein im chinesischen Porzellan bisher ganz einzig dastehendes Stück, das dieser hinsichtlich der Feinheit ihrer kobaltblauen Malerei so hochberühmten Zeit in jeder Beziehung würdig erscheint und darum wohl auch, wenn auch mit einer gewissen Vorsicht, mit ihr in Verbindung gebracht werden darf.

Ganz anders gibt sich dagegen ein kleines Stück des Britischen Museums, das vielleicht auch dieser Zeit entstammt, ein dickes, grünlich, glasiertes Fläschchen in Pilgerflaschenform aus etwas schmutzig grauer Masse, das mit großen, hängenden Pfirsichzweigen in schwärzlichem, ein wenig ausgelaufenem Kobaltblau verziert ist[699]). Es ist undatiert, stammt aber, wie die Eingravierung des dazu gehörenden, alten Kästchens besagt, aus dem Besitze Hiangs, des Herausgebers des Abbildungswerks und enthält die Aufschrift „kostbare Mondvase aus Süan-Porzellan“. Es ist demnach keine ganz zu verachtende Autorität, die dieses Stück in diese frühe Zeit gesetzt hat, der wohl auch einiger Glauben geschenkt werden darf, mag es auch von dem Dresdner Stück und den Abbildungen seines Werkes noch so abweichen. Nur daß es dann keine der besten Leistungen der Epoche darstellt.

Daneben hat sich dann eine recht große Anzahl von derberen Stücken, meist größeren Umfangs erhalten, darunter auch Gartensitze in Tonnenform, sowie durchbrochene, die ganz mit jenen oben (S. 170) geschilderten Arbeiten mit Malereien auf unglasiertem Porzellan zusammenzugehen scheinen (London, Brit. Mus. u. Vict.- u. Alb.-Mus.; Paris, Louvre; Dresden, Porzellanslg. usw.). Außer Gartensitzen stellen sie schlanke oder bauchige Vasen, Töpfe, Räuchergefäße, große Deckeldosen, Blumentöpfe, Lichtschirme, Pinselhalter u. dgl. vor (Taf. 44, 45, 46), sowie auch Figuren, so den Buddha, den Laotse (Taf. 46 oben), dann die Göttin der Gnade und Barmherzigkeit Kuan-yin, in meist sitzender Haltung[700]). Die Wandungen sind oft mehr oder weniger fein durchbrochen, so namentlich auch an den Pinselhaltern und großen, bauchigen Deckelvasen, bei welch letzteren oft die Ornamentik durch ein Netzwerk von Stäben zusammengehalten wird. Die einzelnen Farben sind auf Grund der Ornamentik entweder durch leicht erhöhte Grate (Stege) oder durch leichte Erhöhung oder auch durch schwach eingeritzte Linien voneinander geschieden. Auch gibt es Stücke mit ganz frei aufgesetzten Reliefs. Hierbei zeigt die Ornamentik entweder Blumen und Vögel in Verbindung mit Felsen oder figürliche Darstellungen, wie Reiter, Gottheiten oder heilige Szenen in felsigen Landschaften und als Ränder Bänder von Rankengewinden und jui-Kopfgehängen[701]), Symbolen u. dgl. Die Farben sind in der Regel so verwandt, daß hellblaue, blattgrüne, hell und dunkel violette, mattgelbe oder das mit einer durchsichtigen Glasur bedeckte, unreine Weiß der

Masse sich von einem hell oder dunkelblauen, violetten, bisweilen, wenn auch seltener, grünen Grund abheben. Doch sind sie fast immer etwas schmutzig oder trübe ausgefallen, so daß die Grundstimmung oft einen etwas düsteren Eindruck macht. Die aufgesetzten Stege aber beweisen wohl deutlich, daß diese ganze Technik von den Emailarbeiten der Zeit hergenommen ist (s. S. 152), bei denen bekanntlich aufgelötete Metallstege in ganz gleicher Weise die verschiedenen Farbflecken voneinander zu trennen pflegen.

Wieweit jedoch diese Stücke alle schon dieser Zeit angehören, ist schwer zu sagen, zumal Kaisermarken anscheinend nie auf ihnen vorkommen. Doch darf ein großer Teil von ihnen wohl unbedenklich in die Mingzeit gesetzt werden. Andere dagegen machen dafür wohl wieder einen zu frischen Eindruck. Auch weiß man, daß derartige Arbeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Kishiuwerkstätten in Japan nachgeahmt worden sind und so werden wohl nicht ganz wenige von ihnen erst einer bedeutend späteren Zeit entstammen.

Zu diesen Arbeiten gehört auch noch eine freilich sehr kleine Gruppe von Porzellanen, die in sehr komplizierter, frei zusammengesetzter Arbeit Gefäße fast immer in Form von Tieren darstellen, deren ganzer Charakter deutlich wieder auf Bronzevorbilder hinweist. Es sind dies eine Weinkanne in Form eines stehenden Fohovogels (Dresden, Porzellanslg., Taf. 47 oben), dann solche in Gestalt einer über Wellen mit Lotospflanzen stehenden Languste (Taf. 47 unten, Dresden, Porzellanslg., Upsala, Hainhoferscher Kunstschrank), sowie eine Lampe in Form eines Schiffes mit der Gestalt eines Dämons darauf (Dresden, Porzellanslg.). Alle diese Stücke, deren Erhaltungszustand für ein recht hohes Alter spricht, sind gleichfalls mit Schmelzfarben auf unglasiertem Porzellan bedeckt, wobei, ganz wie bei den von Hiang abgebildeten Stücken, die einzelnen plastischen Abschnitte immer nur von einzelnen Farben bedeckt sind, die freilich fast alle stark von denen der eben beschriebenen Gruppe abweichen und meist auch viel glänzender und schöner ausgefallen sind. Vor allem fällt hier ein lebhaftes Grasgrün und ein leuchtendes Gelb auf, während das Blau, ein schönes Türkisblau, auf jenen ganz ähnlich wiederkehrt. Auch waren mehrere derselben sehr reizvoll mit einem leichten Goldschimmer überzogen. Diese Stücke gehören entschieden zu den interessantesten, die aus der Mingzeit erhalten sind. Doch ist auch ihre genauere Datierung bis jetzt nicht möglich. Daneben besitzt dann noch das Berliner Kunstgewerbemuseum eine Hängevase in Flaschenkürbisform, die das Nien-hao des Kaisers Süan-Tê trägt und in jeder Beziehung so sehr von allem abweicht, was wir sonst an chinesischem Porzellan besitzen, daß es durchaus nicht ausgeschlossen erscheinen dürfte, daß auch dies Stück wirklich der Zeit dieses Kaisers angehört (Taf. 41 oben). Die Schmelzfarben sind hier bereits ganz ohne Trennungsmittel auf das unglasierte Porzellan aufgetragen, auf Grund einer ganz ungewöhnlich flotten, ausdrucksvollen Zeichnung, die den heiligen Laotse mit seinen Jüngern, sowie ein reizvolles Pflanzenmotiv darstellen. Doch haben die Farben nichts mit denen der soeben charakterisierten Stücke und ebensowenig auch mit denen der späteren Mingzeit zu tun. Sie stellen ein sehr

tiefes Grün und ein fast rotes Violett dar, auf einem dunklen, etwas schmutzigen, gelben Grund. Und so bleibt auch die Datierung dieses Stückes bisher noch ungewiß.

4. DIE ZEIT DES KAISERS TSCHÊNG-HUA.
(1465—1487.)

Auf die Regierungszeit des Kaisers Süan-Tê folgte zunächst ein dreißigjähriger Zwischenraum, in welchem wir nicht allzuviel vom Porzellan hören. Der unmittelbare Nachfolger auf dem Thron Tschêng-T'ung wurde ziemlich am Anfang seiner Regierung schon von den Mongolen gefangen genommen und mußte sieben Jahre bei ihnen als Gefangener verweilen, während unterdessen sein Bruder für ihn regierte. Und so groß war damals das Aufgebot an Mannschaften zu seiner Befreiung, daß sogar die kaiserliche Manufaktur zu King-tê tschên geschlossen werden mußte und die kaiserliche Oberaufsicht über dieselbe eingezogen wurde. Auch ward die sonst übliche Anforderung von Porzellanen aus den Privatfabriken, da die kaiserliche Manufaktur nicht mehr bestand, seit 1454 um ein Drittel herabgesetzt und erst, als der Kaiser 1457 aus der Gefangenschaft zurückkehrte, kam es zu einer Wiedereröffnung der kaiserlichen Manufaktur und es wurde ein Palasteunuch mit ihrer Beaufsichtigung beauftragt. Aus diesem Grunde ist nichts über die Porzellane dieser Zeit überliefert worden, selbst nicht über die der Privatmanufakturen. Es werden deshalb auch wohl damals keine großen Fortschritte oder Veränderungen eingetreten sein.

Mit dem folgenden Kaiser Tschêng-Hua beginnt aber die zweite große Blütezeit des chinesischen Porzellans während der Mingperiode, die nach der des Kaisers Süan-Tê als die bedeutendste gilt. Freilich beruhte ihr Ruhm nun nicht mehr wie bei jener auf der Schönheit der Unterglasurmalerei. Die kobaltblaue Farbe soll sogar weit unter der in jener Zeit erzielten gestanden haben und wird sogar einmal gewöhnlich genannt[703]), obwohl man das Su-ni-po (s. S. 171), wenigstens am Anfang dieser Zeit, noch immer besaß[704]). Doch müssen damals leicht hingeworfene Malereien in dieser Farbe recht gut ausgefallen sein, da man sie in der Yung-Tschêng-Zeit wieder kopierte[705]). Dagegen hört man von Malereien in Kupferrot jetzt nichts mehr. Dafür aber und vielleicht eben, weil die Unterglasurmalerei so versagte, kam die mit Schmelzfarben zur höchsten Blüte, so sehr, daß keine andere Periode dieser Zeit auch nur annähernd Gleichwertiges zuwege gebracht hat. Schon am Ende der Mingzeit gab es dieser Art Stücke, bei denen man sich später nicht scheute, für ein Paar 3000 taels (etwa 9000 M.) auszugeben und die man für die größten Wunderwerke hielt.

Der jetzt verwandte Ton wird als fett und plastisch geschildert, die Gefäße wurden z. T. dünnwandig gestaltet und jetzt trat auch zuerst in der kaiserlichen Manufaktur an die Stelle des „Halbeierschalen"- das wirkliche „Eierschalenporzellan" (t'o-t'ai), das so dünn ausfiel, daß man es, ähnlich wie in der Sungzeit (s. S. 85), wieder mit Bambuspapier verglich[706]) und man sogar die Nägel der Finger hindurchsehen konnte[707]). Derartige Stücke wußte man sogar mit

mit kobaltblauen und Schmelzfarbenmalereien zu versehen. Besonders die ersteren wurden sehr geschätzt. Daneben wird auch an vielen Gefäßen, so an kleinen Schalen und Töpfen, sowie Parfümdosen die Feinheit und Eleganz der Formen sehr gerühmt. Dagegen sind Nachbildungen von Bronzen aus dieser Zeit nicht bekannt[708]), dafür aber eine ganze Reihe von naturalistischen Bildungen, die z. T. wieder ganz neu gewesen sein sollen, so Teetöpfe in Melonenform mit angelegten Zweigen mit Früchten und Henkeln sowie Griffen in Astform, Weinbecher in Gestalt von Magnolien- oder Chrysanthemumblüten oder einer Baumwurzel, ja es findet sich bei Hiang wieder ein ganz merkwürdig kompliziertes Stück, das stark an ähnliche Gebilde der Sungzeit erinnert (S. 81 u. 91), eine Lampe in Form einer Lotosstaude, bei der aus einem unteren, eine Schale bildenden Blatt auf ganz feinen Stielen eine Lotosblume und zwei weitere Blätter emporsteigen, von denen eins als Schirm darüberschwebt, ein Stück, das in technischer Beziehung wiederum fast wie ein Wunder erscheint, das gleichfalls von der damaligen Beherrschung dei Masse ein sehr beredtes Zeugnis ablegt. Dann ist auch einmal von vierseitigen Weinbechern die Rede.

Der schönste Schmuck des Porzellans dieser Zeit aber, die vielfarbige Malerei, wurde durch Schmelzfarben, sowohl auf unglasiertem wie auf glasiertem Porzellan erzielt. Letztere, die eigentliche Drei- und Fünffarbenmalerei (San-ts'ai und Wu-ts'ai) machte den Hauptruhm dieser Zeit aus. Sie war z. T. an den dünnwandigsten Stücken ausgeführt. Hier werden nicht nur die Farben selber gerühmt, die hell oder dunkel und ganz durchsichtig und rein ausfielen und vor allem, was ihren besonderen Vorzug ausmachte, weit weniger dick und reliefartig auflagen, als noch die der Süan-Tê-Zeit: auch die Malerei selber war auf Grund der besten Vorlagen ganz unvergleichlich fein und zart durchgeführt, wie sie das chinesische Porzellan vielleicht nie wieder gesehen und soll fast den Eindruck von Aquarellmalereien gemacht haben[709]). Sie scheint ihre höchste Ausbildung auf kleinen, sehr dünnwandigen Bechern gefunden zu haben. Es gab hier, wie die Quellen berichten, ganz besondere Typen, die sich bald einer unendlichen Wertschätzung erfreuten. An unbestritten erster Stelle standen flache Schalen auf hohem Fuß von altertümlich zylindrischer Form, die in der „Fünffarbenmalerei" mit Weintrauben bemalt waren, dann ganz dünnwandige, sehr fein gearbeitete „Hochzeitsbecher" mit Hühnern und Küchlein, die für so schön galten, daß sie noch später ein Dichter besang[710]), weiter solche mit Blumen und Insekten oder andere in Form von Weinbechern, die mit figürlichen Darstellungen oder Lotosblüten geschmückt waren. Daneben gab es flache und andere Becher mit der Darstellung von Heuschrecken, Lotos- und anderen Blumen z. T. mit Schmetterlingen, von Fischen mit Wasserpflanzen, an Geländern wachsenden Weintrauben, Früchten, wie Kürbisse und Auberginefrüchte, buddhistischen Symbolen oder den „fünf Opfergeräten", figürlichen Szenen, unter diesen solche mit sich schaukelnden Männern und Frauen, mit fünf spielenden Kindern, mit „berühmten Schülern" und ihren Lieblingsblumen, den Regatten des Drachenfestes, Damen mit Lichtern, rote Apfelblüten beleuchtend, sowie mit Blumen und Früchte darstellenden Brokatmustern[711]). Die

Fülle der Motive war demnach schon recht groß und umfangreich und meist auch von recht idyllischer Natur.

Von diesen reizvollen Arbeiten vermag uns heute Hiangs Werk noch eine ungefähre Vorstellung zu geben. Da sieht man gleich eine jener so gerühmten, mit Weintrauben verzierten Becher, die für die feinsten aller dieser Erzeugnisse gehalten wurden. Er erscheint in der Tat erstaunlich zierlich und graziös: auf hohem, schlankem Fuß erhebt sich die Schale und trägt am Rande außen einen ungemein graziösen, leichten Kranz von Weinblättern, von dem die violetten Trauben in größeren Abständen herabhängen, indes die langen, feinen, geschwungenen und aufgeringelten Ranken leicht und ungezwungen den übrigen Teil bedecken. Dann folgt ein zylindrischer, oben sich leicht erweiternder Becher, der mit der Darstellung von Küchlein bemalt ist — man erblickt sie hier stehend auf grünem Rasen neben einer aus einem Felsen emporwachsenden Hahnenkammstaude, eine Darstellung, die noch im Stil der Malereien der Sungdynastie gehalten sein soll (Taf. 42 oben links) — weiter ein solcher, der ganz mit feinen, gewundenen, die Strömungen einer Wasserfläche wiedergebenden Linien überzogen ist, von denen sich einzelne, wie aus dem Wasser sich schwingende Gänse, sowie kleine, heilige Symbole darstellende Pilze abheben, schließlich Stücke mit Blumen auf grüner Wiese und Insekten dazwischen. Alle diese Stücke müssen in der Tat kleine Wunderwerke dargestellt haben. Schon der Maßstab dieser Darstellungen ist für Porzellan ungewöhnlich klein; die Malerei selber aber erscheint unübertrefflich fein und delikat durchgeführt und so begreift man durchaus, daß die Chinesen noch später darüber staunten, daß soviel Kunstaufwand einst so kleinen, zerbrechlichen Gegenständen zuteil geworden war.

Angewandt aber wurden damals von den Farben der „Fünffarbenmalerei" ein leuchtendes Rot, dann Grün, Braun, Gelb und Violett, wobei bereits das Grün, wie dies dann später für so lange Zeit geschehen sollte (vgl. S. 246), merklich dominierte. Dagegen scheint die blaue Farbe damals noch ganz gefehlt zu haben. Sie ist auch noch nicht, wie später so oft, durch Unterglasurblau ersetzt worden. So wird die dekorative Wirkung dieser kleinen Stücke wohl nicht allzu groß gewesen sein. Um so mehr aber erscheinen sie als kleine Bijoux, deren voller Reiz sich erst entfaltete, sobald man sie in die Hand nahm und dem Auge näherte.

Die Schmelzfarbenmalerei auf nicht glasiertem Porzellan wurde dagegen, wie schon Hiangs Wiedergaben zeigen, vor allem auf den oben erwähnten, naturalistisch durchgebildeten Gegenständen durchgeführt. So sehen wir dort eine Weinkanne in Form einer lebhaft gelb gehaltenen, gefalteten Melone mit angelegten, mattbraunen Zweigen, die auch den Griff und den Ausguß bilden, und zart grünen Blättern (Taf. 40 unten), dann einen Weinbecher in Gestalt einer geöffneten, außen violett gehaltenen Magnolienblüte auf mit sehr zierlichen, grünen Blättern besetztem, braunem Zweig (Taf. 40 oben rechts), einen anderen, der eine außen gelb gehaltene Chrysanthemumblüte darstellt mit gleichfalls angelegtem Blattzweig und ähnliches mehr. Die bei diesen Stücken angewandten Farben, zu denen noch bei der oben erwähnten (s. S. 178) Lampe in Form einer Lotosstaude ein blasses Rosa hinzutritt, stellen sich als ganz andere heraus als bei den unter

Kaiser Süan-Tê (s. S. 175) erwähnten gleicher Technik, die freilich alle wohl kaum der Zeit dieses Herrschers zugewiesen werden können. Sie erscheinen viel zarter und duftiger und bringen so eine sehr feine Harmonie zustande, die gleichfalls von der Delikatesse dieses Zeitalters beredtes Zeugnis ablegt.

Dann sind auch die roten Glasuren der Zeit des Kaisers Süan-Tê (s. S. 173) fortgesetzt worden, sowohl die rubinroten (Pao-schi hung)[712]) wie auch die zinnoberroten (Tschou scha)[713]). Auch Stücke mit diesen Glasuren werden sehr gerühmt. Sie sollen sogar später höher als Erzeugnisse der Sungzeit bewertet worden sein.

Daß sich von den so reizvollen, aber auch so zarten Gebilden dieser Zeit heute noch viele Beispiele erhalten haben, erscheint kaum wahrscheinlich. Schon betreffs der dünnwandigen, feinen, bunt bemalten Stücke berichtet Hiang, daß man damals eher hundert Stück Silber erlangen konnte als einen von derartigen Bechern. Doch soll sich in chinesischen Sammlungen noch das eine oder andere Stück, sorgfältig in einer Ebenholzschachtel aufbewahrt, vorfinden. Im übrigen gibt es leider heute noch kein einziges Stück, das dieser Zeit mit voller Sicherheit zuzuschreiben ist. Denn auch die Marke dieses Kaisers ist, genau wie die des Kaisers Süan-Tê, wegen des großen Ruhms dieser Zeit nur allzuoft und ganz besonders wieder zur Zeit des Kaisers K'ang-Hi (1662—1722) nachgeahmt worden und unter dem Kaiser Yung-Tschêng (1723—1735) sind dann ebenfalls wieder, wie bereits erwähnt, gewisse Typen nachgebildet worden. Dennoch gibt es unter den kobaltblau bemalten, mit der Marke dieses Kaisers versehenen Porzellanen einige, die so eng miteinander verwandt erscheinen und zu gleicher Zeit so stark von allen übrigen in dieser Farbe bemalten, ersichtlich der Mingzeit angehörenden Arbeiten abweichen, daß eine Zuschreibung für diese Zeit durchaus nicht ganz ungerechtfertigt erscheint. Es handelt sich dabei wieder um kleinere, zierlichere Dinge: vor allem um eine Deckeldose der Sammlung Bushell in Ravensholt, Middleessex (Taf. 43), einen Pinselhalter des Britischen Museums und ein früher im Handelsmuseum in Wien ausgestelltes, jetzt nicht mehr nachweisbares Schälchen. Alle diese Stücke sind ungemein fein mit kleinen, delikaten Darstellungen bemalt, die in zwei Fällen figurenreiche Szenen und Pflanzenmotive, einmal auch den Fohovogel zwischen Wolkenknäuel zeigen. Das Charakteristische an ihnen aber ist nicht nur der bleiche oder schwärzliche Ton des Kobaltblaus, sondern die Art ihrer Zeichnung, die immer ganz oder fast ganz linear bleibt, niemals die Umrisse mit Farbe ausfüllt. So konsequent durchgeführte Linienzeichnungen finden sich im chinesischen Porzellan kaum jemals wieder. Daneben gibt es noch im Britischen Museum eine gleichfalls die Marke dieses Kaisers tragende, plumpe, dicke Vase von recht wenig feinen Umrissen mit grauer, von ziemlich engen, maschenartigen Haarrissen durchzogener Glasur, die mit recht trocken gezeichneten, schwarzbraun umränderten, stilisierten Rankengewinden in blatt- und bläulichgrünen, gelben und manganvioletten Schmelzfarben, sowie an wenigen Stellen auch in Unterglasurkobaltblau bemalt ist[714]). Unzweifelhaft gehört dies nicht allzu erfreuliche Stück zu den frühesten, die wir aus der Mingzeit kennen, das uns aber von dem Können dieser Periode auch nicht die geringste Vorstellung zu geben vermag.

Und dann sei noch auf ein anderes, gleichfalls datiertes, ziemlich abgenutztes Stück der Dresdner Sammlung hingewiesen, ein äußerst dickwandiges, flaches Räuchergefäß, das, auf drei kurzen Füßen ruhend, außen mit einer mittels Kobalt gefärbten tief dunkel zwetschenblauen, ein wenig durchscheinenden Scharffeuerglasur überzogen ist, bei dem, von den Füßen ausgehend, drei der beliebtesten Pflanzenmotive der chinesischen Kunst, Bambus, blühender Pflaumenbaum und Kiefer in flott impressionistischer Wiedergabe mit weißer Masse leicht auf die Glasur gelegt sind (Taf. 41 unten), in jener bereits erwähnten (vgl. S. 158) Technik, die man für gewöhnlich als slip-, oder auch Barbotinetechnik zu bezeichnen pflegt. Es ist dieselbe Technik, die in der Mingzeit und auch später (vgl. S. 207), noch häufig zur Anwendung gelangen sollte, vor allem auch an jener braunen Glasur (Taf. 58), die wir für gewöhnlich als kapuzinerbraun zu bezeichnen pflegen (s. S. 192) (Dresden, Porzellanslg., sowie daneben auch bisweilen auf kleinen, weißen Schalen (Dresden, Porzellanslg.), auf denen sie eine sehr fein linear gehaltene, bald Drachen, bald Fische, bald Vögel zwischen Lotospflanzen darstellende Ornamentik bildet, die durch ihren weißen Ton sich für gewöhnlich sehr zart vom Grau des Porzellans abhebt, doch wenn die Schalen mit Wasser gefüllt sind, ihren Wandungen etwas stark Durchscheinendes gibt. Neben diesen Stücken kommen dann bisweilen noch verwandte, aber viel roher dekorierte, wiederum blau glasierte Räuchergefäße vor (Berlin, Mus. f. Völkerkunde), die gleichfalls die Marke dieses Kaisers zeigen. Sie können vielleicht alle, wofern man das zunächst genannte, so bedeutend feinere Stück nicht dieser Zeit selber zuschreiben will, vielleicht auf einen Typus derselben zurückgehen, auch wenn die an ihnen befindlichen Glasuren, die niemals in der Mingzeit sich einer besonderen Beliebtheit erfreut haben, für diese nicht überliefert worden sind, da man sonst nicht recht einzusehen vermag, warum gerade immer diese Stücke die Marke dieses Kaisers tragen. So kann also dieses Stück keinen für die Zeit besonders hervorragenden Typus darstellen und vermag deshalb auch nicht, wie fast alle übrigen soeben genannten Stücke, von dem wirklichen Können dieser Zeit eine richtige Vorstellung zu geben.

5. DIE ZEIT DES KAISERS HUNG-TSCHI.
(1488—1505.)

Auf den Kaiser Tschêng-Hua folgte sein unbedeutender Sohn Hung-Tschi, der sich wenig um die Regierung kümmerte und auch anscheinend für das soeben zu solcher Höhe gelangte Porzellan kein besonderes Interesse zeigte. Schon 1486 d. h. noch am Ende der Regierung seines Vorgängers war, man weiß nicht aus welchem Grunde, die Direktorenstelle bei der kaiserlichen Manufaktur aufgehoben worden, die unter Hung-Tschi nicht wieder besetzt wurde[715]). So wissen auch die Quellen über diese Zeit nur wenig zu berichten[716]). Doch steht wohl fest, daß damals die Blaumalerei, da das schöne in der Süan-Tê-Zeit verwandte, als Su-ni-po bezeichnete Kobaltblau bereits in der vorigen Periode ausgegangen

war (s. S. 177), nicht gerade mehr auf der Höhe stand und daß auch die schönen farbigen Glasuren der letzten Vergangenheit (s. S. 173), da sie für diese Zeit niemals erwähnt werden, jetzt nicht mehr gemacht wurden. Trotz alledem hat diese Epoche, wie Hiang zeigt, der vier Stücke aus ihr abbildet, gestützt auf die vorangehende, noch recht Achtbares geleistet, ja sich anscheinend sogar den Ruhm erworben, eine ganz besonders schöne, reine, bleichgelbe Glasur hervorzubringen, die wohl, wie dies sonst zu geschehen pflegt, durch Eisensuperoxyd[717]) gewonnen worden ist. Sie wurde, wie Hiang zeigt, zunächst als eine Glasur (kiao hung) verwandt und wird von ihm mit der Farbe gekochter Kastanien oder der frisch aufgeblühter Hibiskusblumen, einer malvenähnlichen Pflanze, oder auch ganz allgemein mit dieser verglichen und wurde dann, wie dies auch später geschah, in mehr oder weniger hohem Feuer auf die fertige Porzellanmasse aufgebrannt, dann aber auch in Verbindung mit Schmelzfarben auf diese aufgetragen. Derartige Arbeiten sollen den in gleicher Art bemalten Stücken der vorhergehenden Zeit gleichgekommen sein. Die bleichgelbe Glasur aber wurde vor allem dadurch bald besonders berühmt, daß sie für die Porzellane des kaiserlichen Hofhaltes verwandt[718]) wurde, was dies bis in unsere Zeit geschehen ist, wobei den Porzellanen meist die kaiserlichen Drachen zart eingraviert wurden. Derartig auf beiden Seiten bleichgelb glasierte, immer flache Schalen, mit der Marke dieses Kaisers versehen, kommen heute gar nicht so selten vor (London, Brit. Mus.; Dresden, Porzellanslg.) und mögen z. T., wie ihr Erhaltungszustand beweisen dürfte[719]), auch wohl schon dieser Zeit angehören. Sie scheinen aber alle noch nicht die kaiserlichen Drachen[719]) zu besitzen, sind jedoch im übrigen fein und sauber gearbeitet und auch meist recht dünnwandig gestaltet. Hiangs Werk zeigt jedoch, daß die neue Glasur daneben auch noch an ganz anders gestalteten Gefäßen angewandt worden ist. So erblickt man bei ihm ein vierkantiges, längliches, auf vier Füßen ruhendes Opfergefäß mit Deckel, das einer als „Eichenkorb" bezeichneten Bronze aus der Po ku t'u lu nachgebildet, an den Rändern mit fein eingravierter Mäandermusterung verziert, ganz mit einer hellgelben Glasur überzogen ist. Dann weiter einen Teebecher mit nach Art von Hibiskusblüten geriefelter Wandung, der eine gleiche Glasur an der Außenseite zeigt, während das Innere weiß geblieben ist. Und endlich einen auf kurzen Füßen stehenden, gleichfalls mit einem Deckel versehenen Weintopf, der, gleichfalls nach einer Bronze aus der Po ku t'u lu gestaltet, an der Wandung mit zwei ganz streng stilisierten, beschwingten „Ungeheuern" in Relief verziert ist. Bei zweien dieser Stücke wird die Glasur besonders gerühmt.

Aus dieser Zeit aber haben sich dann noch weiter Stücke erhalten, die wohl mit Sicherheit für diese Epoche in Anspruch genommen werden können. Es handelt sich hier zunächst um eine sehr schöne, sitzende Figur der buddhistischen Göttin der Gnade und Barmherzigkeit Kuan-yin, die mit gelben, grünen und violetten Schmelzfarben bedeckt ist und aus der Zeit des Kaisers Hung-Tschi datiert ist[720]). Dann weiter um eine flache, weiße Schale aus feinem Porzellan im Britischen Museum, die gleichfalls das Nien-hao dieses Kaisers zeigt[721]). Und endlich um zwei kleinere, tiefe Schalen mit kobaltblauen Unterglasurmalereien,

die schon dadurch von besonderem Interesse sind, daß sie die ersten Stücke darstellen, die sich bei uns aus alter Zeit mit Blaumalerei erhalten haben: die sogenannten Trenchardschalen in Weymouth, so benannt, weil sie im Jahre 1506 einem gewissen Thomas Trenchard, dem Highsherif von Weymouth vom König Philipp von Kastilien bei seiner Abreise aus England verehrt wurden[722]). Es sind freilich ganz einfache Stücke aus grauer Porzellanmasse, die inwendig in Medaillons mit einzelnen Fischen, außen mit großen Blumenranken in schwärzlichem, auf der einen Schale stark ausgelaufenem Kobaltblau bemalt sind. Sie stellen demnach keineswegs irgendwie feinere Arbeiten dar. Doch entspricht ihre Blaumalerei wohl den Vorstellungen, die wir uns von der Technik dieser Zeit machen müssen, in der das schöne Kobaltblau der früheren Zeiten längst verschwunden war.

6. DIE ZEIT DES KAISERS TSCHÊNG-TÊ.
(1506—1521.)

Auch unter dem Sohne des vorher genannten Kaisers, Tschêng-Tê, erhob sich das chinesische Porzellan noch nicht wieder zu besonderer Höhe. Zwar wird berichtet, daß unter ihm die kaiserliche Manufaktur von neuem eingerichtet und wieder einem Palasteunuchen unterstellt ward. Doch auch dieser Kaiser, der schon als Knabe auf den Thron gelangte, war wieder gleich seinem Vater ein äußerst schwacher Regent, der anfangs vollkommen in den Händen der Eunuchen seines Harems war, die immer, wenn sie in China zur Herrschaft gelangten, unermeßliches Unglück über das Land gebracht haben. Schon zu Beginn seiner Herrschaft sandte er als Leiter der kaiserlichen Fabrik einen der Eunuchen nach King-tê tschên[723]), und nun wurde diese von deren verderblichem Einfluß nicht wieder frei bis zu dem unrühmlichen Tode des Herrschers. Genug der Klagen haben sich daher aus dieser Zeit über Habsucht und Unterdrückungsversuche erhalten und so konnte damals auch die Porzellankunst zu keiner freieren Entwicklung gelangen.

Kein Wunder daher, daß diese Periode keineswegs zu den besseren der Mingzeit gerechnet wurde[724]). Dennoch wird die damals verwandte Erde wieder als fein und plastisch bezeichnet. Auch fielen die Arbeiten z. T. wieder dünnwandig aus und die mit Schmelzfarben bemalten wurden sogar unter dem Kaiser Yung-Tschêng wieder der Nachbildung für würdig befunden[725]). Auch Hiang hat zwei Stücke dieser Zeit wiedergegeben. Dann aber erwarb sich diese Epoche noch dadurch einen besonderen Ruhm, daß sie jetzt wieder in den Besitz eines ganz besonders schönen Kobaltblaus gelangte, ja sogar eines so vortrefflichen, daß es alles bisher verwandte völlig in den Schatten stellte, ja dieses sollte bald eine der schönsten blauen Farben darstellen, die die Geschichte der Keramik gesehen hat. Dies Blau kam damals aus „fremden" Ländern, d. h. wie schon sein Name Muhammedaner Blau[726]) (Hui ts'ing) besagt, aus dem westlichen Asien und geriet in die Hände eines hohen Eunuchen, des Gouverneurs der westlichsten Provinz Chinas Yünnan. Es wurde, zweimal so hoch wie

Gold geschätzt, zunächst zur Herstellung künstlicher Edelsteine mittels Zusammenschmelzen mit einem „Stein" verwandt. Als man aber hierbei seine Widerstandsfähigkeit in scharfem Feuer bemerkte, befahl der Kaiser, es auch zur Bemalung von Porzellan zu benutzen, was so glänzend ausfiel, daß man das so erzielte Blau für „alt" und glänzend erklärte und so bemalte Stücke noch später sehr hoch geschätzt wurden. Doch scheint erst die folgende Regierungszeit diese Farbe, deren schönster Ton auch Buddhakopfblau, Fo t'ou ts'iung, genannt ward, ganz richtig ausgenutzt zu haben, da erst diese sich durch ihre Blaumalerei wieder einen dauernden Ruhm erwarb (s. S. 188). Doch wurde dieses so kostbare Material stets nur mit dem gewöhnlichen Blau vermischt angewandt und war so begehrt, daß die Privatfabriken es vielfach durch die Arbeiter der kaiserlichen Manufaktur, die es allein verwenden durften, heimlich zu gewinnen suchten, was erst in der folgenden Regierungszeit durch Androhung schwerer Strafen und durch genaue Gewichtszuteilung verhindert wurde.

Dann aber wurde, wie die beiden von Hiang wiedergegebenen, wieder alten Bronzen nachgebildeten Stücke beweisen, ein auf drei schlanken, spitzen Füßen ruhender, helmartiger Opferbecher und eine Lampe, in Form eines auf einer Schildkröte stehenden, die Ölschale tragenden Phönix die hellgelbe Glasur der letzten Zeit mit Erfolg fortgesetzt. Sie wird jetzt mit der Farbe gedörrter oder gedünsteter Kastanien verglichen und einmal auch wieder als leicht körnig, wie die Haut von gerupftem Geflügel, bezeichnet. Daneben aber wußte man auch allem Anschein nach wieder die schöne rote Glasur der früheren Zeit (s. S. 173) herzustellen, doch scheint das Material hierzu später ausgegangen zu sein, so daß sie von nun an nicht mehr gemacht wurde[727]). Endlich wurden damals auch wieder vielfarbig, d. h. mit Schmelzfarben, bemalte Porzellane hergestellt.

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist jedoch diese Zeit für uns, da wir nun endlich eine ganze Reihe von Stücken besitzen, die wir wohl ohne Bedenken in diese setzen können. Es handelt sich hier in erster Linie um einige im Britischen Museum befindliche Hutständer in Form von Gefäßen mit kugeligen Enden, dann um eine mit einem Deckel versehene, rechteckige Tuschreibe (Taf. 48 unten) und um einen Pinselableger, der wieder, wie in der Sungzeit (s. Taf. 14), als Felsgeschiebe gestaltet ist, Arbeiten, die z. T. mit der Marke dieses Kaisers versehen und von wenig hervorragender Qualität wohl schwerlich für spätere Nachbildungen angesehen werden können, zu denen sich noch eine tiefe, gleichfalls datierte Schale der Sammlung Ohlmer in Hildesheim hinzugesellt[728]). Alle diese Stücke sind mit bald bleichem, bald schwärzlichem, einmal jedoch auch in richtigem, dunklem, stets aber etwas verwischtem Muhammedanerblau bemalt und zeigen, obwohl sie fast alle chinesischen Gebräuchen dienen, dennoch eine rein persische Ornamentik, d. h. in Medaillons gesetzte arabische Schriftzeichen, von breiten Ranken umgeben, die unverkennbar persischen Arabesken entlehnt sein dürften. Ihnen schließt sich eine größere, bauchige, undatierte Vase im Victoria u. Albert Museum in London (Taf. 51) an, die

neben sehr verwandten Ranken als Hauptmotiv figürliche Darstellungen zeigt in einem noch immer (vgl. S. 180) stark auf Linienzeichnung beruhenden Stil. Eine derartig starke Beeinflussung der chinesischen Porzellanornamentik von Westen her hat sich in der Mingzeit in gleichem Maße nie wiederholt. Sie ist wohl durch persische Kunstarbeiten erfolgt, wie denn in der folgenden Regierungszeit die chinesischen Quellen ausdrücklich von „Muhammedanischen Ranken" reden[729]) (vgl. S. 190). Alle diese Stücke sind dickwandig gehalten, zeigen eine feine, weiße Masse, dafür aber eine etwas dick aufliegende grünliche Glasur, die bei einigen etwas gerunzelt erscheint.

Bezeichnend indes ist, daß sich aus dieser oder der nächstfolgenden Zeit eine große Gruppe von Porzellanen erhalten hat, die gleichfalls in ornamentaler Hinsicht fast ganz unter persischem Einfluß zu stehen scheinen, von denen sich ein ganz ungewöhnlich großer Bestand wieder im Schatzhaus des alten Serai in Konstantinopel, dann auch einige im dortigen Museum, gelegentlich aber auch in unseren Sammlungen erhalten haben (Dresden, Porzellanslg.). Es handelt sich in erster Linie um dickwandige, große, flache Schalen, oft wieder, gleich den hier in so großen Mengen vorhandenen Seladonen (s. S. 121), von erstaunlichem Umfang, daneben um tiefere Schalen und um Vasen, Kannen u. dgl. (Taf. 49 u. 50). Sie sind alle sehr dickwandig, bestehen aus recht weißer, doch oft ziemlich fleckiger Masse mit wenig glänzender Glasur und sind gleichfalls in einem bald bleicheren, bald schwärzlichen, stets etwas unsicher auf dem Grunde stehenden und auch sonst ungleich ausgefallenen Kobaltblau mit großen, z. T. recht breit behandelten, stilisierten Blumenranken von meist ausgesprochen persischem Charakter bemalt, daneben bisweilen auch mit mehr naturalistischen Motiven, so im Grunde mit durch Schleifen zusammengebundenen Blumensträußen, gekrümmten Blumenzweigen oder großartig gezeichneten Tierdarstellungen, darunter vor allem auch Drachen, sowie an den Rändern oft mit rhythmisch wiederkehrenden, großen Blüten- und Fruchtzweigen, die z. T. mit einer Kühnheit und Großartigkeit dargestellt sind, wie man es in dieser Weise im chinesischen Porzellan kaum wiederfinden dürfte[730]). Auch gibt es einige, bei denen die ornamentierten Teile vorher leicht plastisch gehöht sind. Leider besitzt kein einziges dieser Stücke eine Datierungsmarke. Doch besteht die Tatsache, daß, wie die Übereinstimmung in Form und Ornamentik beweist, es gerade diese Stücke gewesen sind, die damals bei uns den Anlaß zur Herstellung des sogenannten Mediciporzellans gegeben haben, des ersten ernsthaften Versuchs bei uns, das chinesische Porzellan nachzumachen. Auch die Wiederkehr eines Teiles ihrer Ornamentik auf einer in der Dresdener Porzellansammlung befindlichen, mit der Marke des Kaisers Tschêng-Tê versehenen und auch wohl in dessen Zeit zu setzenden (s. S. 186) Schale (Taf. 48 oben) berechtigt, diese Stücke der Zeit Tscheng-Tês oder wenigstens der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuzuweisen. Sie stellen freilich trotz ihrer bedeutenden Technik ebensowenig wie die zuerst genannten Stücke (s. S. 184) besonders feine Erzeugnisse dar, vielmehr in der Hauptsache wohl Exportporzellane, die nun an die Stelle der früheren Seladone (s. S. 121) getreten, vorwiegend nach Persien, dann aber

auch, nachdem im Jahre 1516 die Portugiesen bis nach China gelangt waren, in größeren Mengen auch schon zu uns kamen, wie ihre Übereinstimmung mit den Mediciporzellanen lehrt. Damit ist aber auch für diese Zeit wieder ein recht lebhafter Auslandshandel mit Porzellan nachgewiesen, ein Zeichen, daß man jetzt wieder so viel produzierte, daß man auch anderen Ländern wieder vom Überfluß abgeben konnte[731]). Im übrigen jedoch kann diese so ausgesprochen persische Ornamentik keineswegs allein auf den nur für das Ausland bestimmten Stücken vorgekommen sein, da sie in späterer Zeit (s. S. 268), wenn auch in verfeinerter und darum schwächlicherer Weise auch auf für China selber bestimmten Porzellanen wiederholt wurde. Derartig dekorierte Stücke müssen daher wohl damals auch hier aus alter Zeit vorhanden gewesen sein.

Daneben ist dann noch eine gleichfalls mit der Marke dieses Kaisers versehene, wieder im Britischen Museum befindliche flache Schale zu erwähnen, die dünnwandiger und auch aus feinerer Masse bestehend, in wieder trübem, grauem Kobaltblau mit sehr kühn gezeichneten Drachen zwischen Lotosranken bemalt ist, und eine weitere, gleichfalls feinmassige und dünnwandige, bei der innen ein von einem runden Medaillon eingefaßter Drachen zwischen Wolken, sowie außen zwei weitere Drachen zwischen Meereswogen eingraviert und leicht mit grünen Schmelzfarben überzogen sind. Dagegen zeigen andere datierte Stücke wenigstens für uns eine Neuerung, die jedoch nachweislich schon früher[732]) aufgekommen ist, dann aber für die folgende Zeit der Mingdynastie geradezu typisch werden und dem chinesischen Porzellan hernach auch niemals wieder verloren gehen sollte: ein neues Dekorationsprinzip, darin bestehend, daß mehr oder weniger detaillierte, meist in den Umrißlinien fein eingravierte Zeichnungen aus einem farbigen Grunde ausgespart, mit einer anderen Farbe ausgefüllt wurden, wodurch einfache, aber meist recht kräftige dekorative Wirkungen erzielt wurden. In dieser Zeit hat es sich anscheinend vor allem um Unterglasurblau und gelbe Glasur gehandelt, mithin um zwei wundervoll zueinander in Gegensatz tretende Töne, durch die damals die für uns bis jetzt schönsten Stücke dieser Zeit geschaffen worden sind. Doch da hierbei gelegentlich die gelbe Glasur an den Rändern offenbar absichtlich über die Blaumalerei hinüber gelegt worden ist und dann einen grünen Ton erhalten hat, so wurde auch oft ein sehr harmonischer Dreiklang erzielt. Von diesen Stücken zeigt eine größere, fein gearbeitete, flache Schale der Dresdener Sammlung (Taf. 48 oben) genau die gleichen, groß gehaltenen Blüten- und Fruchtzweige und auch in gleicher Verteilung, wie viele der soeben erwähnten, großen Schalen mit oft persischer Ornamentik, was von besonderer Bedeutung ist. Eine im Britischen Museum befindliche, vierkantige, schrägwandige Schale, deren Glasur und Masse der der gleichfalls dort befindlichen, oben erwähnten, mit arabischen Inschriften versehenen Stücke (s. S. 184) durchaus zu entsprechen scheint, zeigt von vorn gesehen, das Schriftzeichen für langes Leben (schou) haltende Drachen zwischen stilisierten Wolkenbändern[733]). Zu ihnen dürfte sich noch ein weiteres, aber nicht datiertes Stück der Dresdener Sammlung gesellen, eine kleine, wohl wieder einer Bronze nachgebildete, zylindrische Vase mit schräg gestelltem, vierkantigem

Mittelstück und Elefantenkopfgriffen, die kobaltblaue Ranken mit großen, windenartigen Blüten wieder auf gelbem Grunde aufweist, wie solche gleichfalls in dieser Zeit auf den oben (S. 185) erwähnten, großen Schalen bisweilen vorkommen (s. Taf. 49), und auch in einem ganz verwandten Blau ausgeführt. Bei allen diesen Stücken scheint die gelbe Glasur immer noch ziemlich blaß ausgefallen zu sein. Und dann gibt es noch einen kleinen, wiederum mit der Marke dieses Kaisers versehenen, kugeligen Topf mit achtkantigem, kurzem, oben abgeflachtem Hals, der auf grünem Grund wieder eingravierte Wolken und Spitzblatteinfassungen in gelben und violetten Schmelzfarben zeigt[734]). Diese Art der Dekorierung dürfte demnach für diese Zeit schon besonders charakteristisch gewesen sein.

7. DIE ZEIT DES KAISERS KIA-TSING.

(1522—1566.)

Die folgende Regierungsperiode des Kaisers Kia-Tsing, eines Enkels des vorhergehenden, war wieder eine solche von längerer Dauer und auch für die weitere Ausbildung des Porzellans von Bedeutung. Der Kaiser selber muß nach den noch erhaltenen, umfangreichen Listen des Porzellans, das damals an seinen Hof gesandt wurde, sich sehr für dies Erzeugnis interessiert haben. Er war überhaupt kein Herrscher, der sehr für das Regieren eingenommen war. Mehrfach ist ihm dies, wenn auch vergeblich, zum Vorwurf gemacht worden. Auch soll er sich bisweilen mit Rücktrittsgedanken getragen haben. Dafür liebte er es, sich der Poesie, sowie vor allem religiösen Spekulationen hinzugeben. Auch sorgte er dafür, daß in King-tê tschên die sehr wenig erfreuliche Eunuchenwirtschaft der letzten Zeit abgeschafft wurde[735]), und befahl dafür den höheren Beamten des betreffenden Bezirks abwechselnd der kaiserlichen Manufaktur vorzustehen und die zu ihrer Unterstützung erforderlichen Gelder, die bisweilen recht beträchtlich waren und dann fast zur Bedrückung des Landes wurden, aus der Präfektur Jaotchou fu zu erheben. Sollen sich diese Beträge doch im Jahre 1546 auf 120000 Taels (360000 Mark) belaufen haben, welche Summe im Jahre 1554 noch um 20000 Taels vermehrt wurde, obwohl die schwer besteuerten Privatmanufakturen auch noch damit beauftragt wurden, die großen Drachenfischbecken herzustellen und bei ihnen nicht weniger als 300 der letzteren, dazu 1000 Deckelvasen, 22000 tiefe und 31000 flache Schalen, sowie 18400 Weinbecher damals bestellt worden sein sollen[736]). Im vorletzten Jahre seiner Regierung aber wurde schließlich der Unterpräfekt dieser Präfektur angewiesen, in King-tê tschên selber zu wohnen und von dort die Manufaktur zu leiten[737]). Damit war wieder Ordnung und Stetigkeit in die dortigen Verhältnisse zurückgekehrt, so daß eine neue Entwicklung beginnen konnte. Tatsächlich muß nun der Betrieb in der kaiserlichen Manufaktur sehr bedeutend gewesen sein: nicht weniger als 52 Öfen gab es hier, von denen anfangs nicht weniger als 32, später dann freilich bedeutend weniger, zum Brennen großer Fischbehälter verwandt

wurden. Doch auch sonst wird wohl die Produktion in King-tê tschên damals wieder sehr umfangreich gewesen sein, da nicht nur ein großer Teil der in der vorhergehenden (S. 185) Periode besprochenen Stücke wohl erst dieser Zeit angehören dürfte, sondern sich auch im Schatzhaus zu Konstantinopel viele andersartige, mit der Marke dieses Kaisers versehene Gefäße befinden. Der Export wird überhaupt wohl mit der Zeit immer noch gestiegen sein.

Im allgemeinen gilt diese Periode[738]), hauptsächlich wohl auf Grund der nun erfolgenden, glänzenden Ausnutzung des in der vorhergehenden Epoche aufgekommenen „Muhammedanerblaus" (s. S. 183) wieder für eine der besseren der Mingzeit. Doch steht sie in der Wertschätzung der Chinesen erst an vierter Stelle und somit noch unter der des Kaisers Yung-Lo. Sie war damit die letzte, die sich während der Mingzeit noch eines besonderen Rufes erfreuen sollte. Nach dieser Periode sollte sich das Porzellan während der Mingzeit nie wieder zu einer besonderen Höhe erheben.

Bedauerlich jedoch war, daß die bisher verwandte, treffliche Erde von den Ma-t'sang-Bergen in der Umgebung King-tê tschêns sich immer mehr verschlechterte. Sie wird jetzt nur noch als weiß und plastisch, jedoch nicht mehr, wie noch in der vorangegangenen Zeit, als fett geschildert. Dennoch gelang es auch jetzt noch, kleine Opferbecher (t'an tschan) von verschiedener Größe herzustellen, die innen, eingraviert oder erhaben, die Schriftzeichen Tee (tsch'a), Wein (ts'iu), Brustbeertee (tsao t'ang) oder Ingwertee (kiang t'ang) trugen, die der Kaiser am Altar der Taoisten zu benutzen pflegte, von denen erstere, wegen ihrer sehr reinen, weißen Masse wieder mit Jade verglichen und sehr geschätzt wurden. Doch sollen sie den besten Stücken aus der Zeit des Kaisers Süan-Tê bei weitem nicht gleichgekommen sein. Von den übrigen dagegen fielen einige wegen unvollkommenen Brennens bläulich, andere durch die nun wohl unreine Erde gar gelblich aus. Für die schlechtesten galten die mit dem Schriftzeichen für Ingwertee. Die Glasur muß aber damals immer noch recht gut gewesen sein. Sie wird noch immer glänzend genannt.

Daneben werden die Gefäße als dünnwandig geschildert. Doch sollen sich ihre Formen wieder mit denen der beiden Blütezeiten des vergangenen Jahrhunderts durchaus nicht haben messen können. Sehr mannigfaltig aber waren, wie aus noch den erhaltenen Listen der damals an den Kaiser aus King-tê tschen gesandten Stücke[739]) hervorgeht, die Gegenstände, die hier damals hergestellt wurden. Es handelt sich dabei zunächst wieder um Altargeräte, unter denen Kannen in Gestalt eines eine Vase tragenden Rhinozeros (hi tsun), wie solche schon die Sungzeit ähnlich gesehen (s. S. 114), besonders auffallen, ferner große, bauchige Weinkrüge (t'ai tsun) mit Griffen in Form von Faultiermasken (t'ao t'ie), die wohl wieder alten Bronzen nachgebildet waren, sowie Opferbecher (chü) mit als Hügel geformten, zur Aufnahme ihrer drei Füße bestimmten Untersätzen. Daneben gab es wieder Fischbehälter, achteckige Krüge, Töpfe mit und ohne Deckel, Teeschalen verschiedener Form (tsch'a tschung und ou), verschiedenartige Vasen (p'ing), große und kleine Schalen, darunter solche, die „Weinmeere" (tsiu hai) genannt wurden, große und kleine Dosen für Schminke

und Räucherwerk, sowie Platten für Eßstäbchen. Dann aber schuf man jetzt auch Service mit einheitlich durchgeführtem Muster, von denen ein für den Kaiser geliefertes aus 27 Stücken bestand und fünf Fruchtschalen (kuo tie), fünf Untersätze (t'sai tie), fünf Schalen (wan), fünf Gemüseschüsseln (yün tie), drei Teeschalen (tsch'a tschung), einen Weinbecher (ts'iu tschan) nebst Untersatz (ts'iu tie) dazu, einen Spülnapf (tsch'a tsu), sowie einen kleinen Essigkrug (ts'u tschiu) umfaßte. Sonst werden in dieser Zeit noch Tee- und flache Weinschalen auf rundem Fuß mit wie ein Gong gestalteten Rändern oder Böden in Form eines Brotes, eiförmige Weingefäße und Weinbecher, sowie wieder Schminkdöschen in Gestalt einer Cashmünze erwähnt.

Ein kleiner Teil dieser Gefäße blieb unbemalt, so die (S. 188) erwähnten Opferbecher, daneben auch Wein- und Teeschalen und andere für Wein bestimmte Gefäße und Schalen (wan und p'an). Sie wurden z. T. wieder, wie dies ja schon bei den Opferbechern geschah, mit fein eingeritzter, weil nur schwach sichtbar, „geheim“ genannter Ornamentik versehen, die bald Drachen, bald Phönixe und Kraniche, bald mit Schaumkämmen versehene Meereswogen darstellten. Die Mehrzahl jedoch erhielt wie in der Mingzeit überhaupt, farbigen Schmuck und zwar, wie immer in dieser Epoche, durch kobaltblaue Unterglasurmalerei, wobei anscheinend das in der vorhergehenden Periode (s. S. 183) erlangte, herrliche Muhammedanerblau erst zur vollen Ausnutzung gelangte und dabei Töne erzielt wurden von einer Tiefe und Glut, wie sie das chinesische Porzellan bis dahin noch nicht gesehen hatte. Dieses Blau blieb freilich in dieser Zeit allein der kaiserlichen Manufaktur vorbehalten, wurde aber jetzt, um Veruntreuungen zu verhindern, immer drei Arbeitern zu gleichen Teilen übergeben, die es dann in Gegenwart von Beamten zerstoßen und in Wasser verdünnen mußten, worauf das gewonnene Blau gewogen wurde. Jeder Arbeiter, der nur ein Zehntel einer Unze über den Durchschnitt erzielt hatte, wurde mit Silber belohnt. Dies Blau war jedoch allein nicht zu gebrauchen, mußte vielmehr mit einem anderen, bei Juitschou in der Provinz Kiangsi, demnach nicht fern von King-tê tschên gefundenen Kobaltblau (schi tsu ts'ing) vermengt werden, wobei neun Zehntel Unze von jenem, mit einem Zehntel von diesem die reinsten, leuchtendsten und tiefsten, vier Zehntel zu sechs die mittleren Töne ergaben, bei denen aber die einzelnen Pinselstriche immer noch sauber und klar herauskamen. Bei noch weiterer Verschiebung der Mischung zu ungunsten des besseren Blaus fielen jedoch die Töne schwer und trübe aus[740]). Dies herrliche Blau rettete die Ehre dieser Zeit. Man empfand es als ein ganz besonderes Glück, daß, wo das schöne Rubinrot nun schon seit geraumer Zeit verschwunden war, dieser herrliche Farbstoff sich eingestellt hatte. Es scheint auch, wie die erwähnten Verzeichnisse der für den Kaiser hergestellten Stücke zu beweisen scheinen, die in der Hauptsache blau bemalte Gefäße anführen, reichlichst für den Herrscher zur Verwendung gekommen zu sein.

Demgegenüber mußten die Privatfabriken sich mit dem bereits erwähnten in der Umgebung von Juitschou gefundenen Blau, dem sogenannten Mineralblau, (schi-tse ts'ing) begnügen, das in dieser Zeit überhaupt zuerst verwandt

wurde, da das früher benutzte, das aus dem Bezirk Lo-p'ing in der Präfektur Jaotschou fu stammte, wegen Schließens der Minen infolge von ernsten Unruhen nicht mehr zu erlangen war[741]). Doch wird nicht angegeben, ob es geringer war als jenes.

So muß die Blaumalerei damals recht mannigfaltig in den Tönen ausgefallen sein. Sie war es nicht weniger auch, wie die (S. 187) erwähnten Listen ergeben, hinsichtlich der Ornamentik. Zunächst verwandte man hier wieder Motive von Blumen und Pflanzen, z. T. in Medaillons angeordnet, so die der vier Jahreszeiten: Päonien für den Frühling, Lotos für den Sommer, Chrysanthemen für den Herbst und Pflaumenblüten für den Winter, dann Wasserstachelnuß, Lotos allein oder mit Fischen und anderen Wasserpflanzen oder die acht kostbaren Dinge (pa pao) oder die acht buddhistischen Symbole tragend. Ferner verwandte man die „himmlischen" oder „Blumen des Paradieses", die bisweilen die Schriftzeichen für den Glückwunsch: „langes Leben, wie das von Hügeln und Glück, unerschöpflich, wie das Meer" trugen, weiter Kiefer, Bambus und Pflaumenblüten vereinigt, Wasserkastanien, den Pilz (ling tschi) als Symbol des Glücks und später des langen Lebens, auch mit den Blumen der vier Jahreszeiten zusammen oder sogenannte „muhammedanische" Blumen (hui hui hua), die wohl, wie dies ja schon in der vorangegangenen Zeit der Fall gewesen (s. S. 184), persischer Anregung entstammten. Ihnen schlossen sich Tierdarstellungen an, so das später so beliebte Motiv der Perlen verfolgenden Drachen zwischen Wolken oder mit Blumen vereinigt, dann Drachen aus dem Wasser emporsteigend oder auch die acht mystischen Trigramme (pa-kua) oder das Schriftzeichen für Glück (fu) oder langes Leben (schu) haltend, ferner Drachen zwischen Blattwerk und Pilzen oder Wasserkastanienblüten und andere in altertümlicher, eidechsenartiger Bildung oder von Medaillons umfaßt oder mit Phönixen durch Blumen fliegend oder zusammen mit „Löwen"[742]) und Vögeln zugleich, ferner Phönixe, wieder durch Blumen fliegend oder paarweise, weiter dann oft „Löwen", die mit dem Wollknäuel spielten oder flogen, denen sich noch Störche und andere Vögel in Wolken, Pfaue mit Päonien, Fische zwischen Wasserpflanzen und die sogenannten „vier Fische", darunter Makrelen, Karpfen und Barsche anschlossen. Dann folgten figürliche Szenen: die spielenden Kinder (wa wa), die drei „göttlichen Weisen", das Elixier der Unsterblichkeit bereitend, die acht Unsterblichen, die Jünger Laotses, das Meer durchkreuzend oder im Gefolge des Gottes der Unsterblichkeit oder ihm Glück wünschend, sowie auch zwei oder vier von ihnen allein und andere Darstellungen. Und endlich symbolische Motive, wie die des Himmels und der Erde, und der sechs Hauptpunkte des Universums, die mystischen Trigramme[743]) (pa-kua), die „acht buddhistischen Symbole" und die „acht kostbaren Dinge", Juiszepter[744]), die Symbole des langen Lebens, die Schriftzeichen für Glück (fu), langes Leben, Frieden und Ruhe (fu schou k'ang ning) und enge Grundmusterung von „glückbringenden" Wolken usw. Hierbei wurden manche der genannten Motive, so bei Weinbechern (ts'iu tschan) Drachenpaare und Drachen in Wolken, und bei Teeschalen (tsch'a tschung), auch auf der Innenseite aus blauem Grund ausgespart[745]). Auch wurden manche

Stücke, Schalen und Becher, bisweilen mit diesen Motiven nur auf der Außenseite bemalt, indes das Innere weiß blieb. Ganz besonders gerühmt aber wurden ganz kleine, blau bemalte, in der kaiserlichen Manufaktur hergestellte Dosen und man zweifelte am Ende der Mingzeit sehr, ob man solche noch würde herstellen können.

Daneben gab es auch wieder die „Drei- und Fünffarbenmalerei". Sie wurde zunächst an Stücken mit „gemischten Farben" (tsa tsê) ausgeführt, hierbei auch in Verbindung mit farbigen Gründen, wie solche die kaiserlichen Listen gleichfalls enthalten. Hier werden Schalen (wan), Weinbecher (tschan) und Untersätze erwähnt mit durch die „Blumen des Paradieses" fliegenden Phönixen auf gelbem Grund und umgekehrt, weiter Becher (ou) mit gelbem Grund und blau gehaltenen Drachen zwischen Wolken, sowie Schalen (tchan) und Platten (tie) mit gelben Drachen in Wolken auf „goldbraunem" (tze kin[746])) Grund. Hierbei wird erwähnt, daß die Muster Brokatstoffen[747]) entnommen wären, und als weitere Muster werden genannt: bewegte Drachen, paarweise oder in Medaillons, paarweise „Löwen" oder mit dem Wollknäuel spielend oder auch in einer Wiedergabe, die als „der große Löwe auf seinem Lager" bezeichnet wird, weiter das Fabeltier Kilin[748]), Mandarinenenten, Pfauen, heilige Störche, Phönixe, paarweise oder wieder durch Blumen fliegend oder in Wolken, wilde Gänse, gleichfalls in solchen mit ihrem „doppelten" Nest, spielende Fische, dann die die „den Sohn zeugende" Lilie, die „hundert Blumen", Wassergewächse, der Pilz des langen Lebens, breite mit Kämmen versehene Wogen, sowie die Schar der fünf taoistischen Unsterblichen. Vielfarbige Malereien auf weißem Porzellan werden dagegen in dieser Zeit merkwürdigerweise kaum besonders erwähnt. Auch scheinen Malereien mit Schmelzfarben in dieser Zeit überhaupt nicht allzu oft ausgeführt worden zu sein und sich auch keines besonderen Rufes erfreut zu haben. Doch werden einmal flache Weinschalen, die in „drei Farben" mit Fischen bemalt werden, ganz besonders gerühmt und geradezu als „Edelsteine" gepriesen.

Auch gab es in dieser Zeit wieder, wie die kaiserlichen Listen ergeben, mehrere Glasuren. Zunächst eine himmelblaue (t'ien ts'ing), die wohl der für die Zeit des Kaisers Süan-Tê (s. S. 174) erwähnten entsprochen haben wird, ferner eine türkis- (ts'ui ts'ing) und eine nicht weiter charakterisierte andere blaue (ts'ing)[749]). Sie wurden angewandt an Schalen, Wein-, Tee- und anderen Bechern (ou), Tellern (tie), runden Untersätzen (p'an), Krügen, eiförmigen Weingefäßen (t'an), Fischbehältern (kang) und daneben auch an Porzellanziegeln[750]), ein Beweis dafür, daß solche auch damals noch aus diesem Stoffe hergestellt wurden. Dabei zeigte ein Teil der Krüge und Schalen auch noch unter der Glasur eingeritzte Drachen und Phönixe mit Kranichen, andere Stücke dagegen in einer nicht weiter bezeichneten Weise außen wieder durch Wolken fliegende Phönixe, innen Juiszepter und „männliche und weibliche Phönixe" oder außen Lotos, sowie Fische mit Wasserpflanzen, innen Blumenranken mit Drachen, und durch Blumen fliegende Drachen und Phönixe oder verflochtene Ranken von „Paradiesesblumen" und „muhammedanische"

(hui hui hua), sowie ein Paar Drachen zwischen Wolken, diese auch auf einem von Blumen gefüllten Grund. Es kann sich hierbei z. T. gleichfalls wieder um unter der Glasur eingeritzte Zeichnungen gehandelt haben oder auch um solche, die in tieferem Blau auf die blaue Glasur gelegt waren[751]). Daneben werden dann noch runde Untersätze (p'an) erwähnt, mit Drachen auf Meereswogen innen und Wolkenbändergrund auf der Außenseite, die noch mit drei vergoldeten „Löwen" und Drachen verziert waren, ferner Schalen (wan) und Becher (tschan) mit einem Phönixpaar in Wolken, letztere auch mit fliegenden Vögeln oder den Blumen der vier Jahreszeiten, die außen als ganz blau, innen als weiß angegeben werden, die jedoch vielleicht jene angegebenen Motive im Innern in Baummalerei zeigten. Die Ausschmückung dieser Stücke war demnach recht mannigfach. Viele der blau glasierten Stücke jedoch waren völlig undekoriert, so ein Teil der Schalen, der Teeschalen, sowie die Fischbehälter und die Ziegel.

Daneben gab es noch eine erbsengrüne[752]) Glasur, dann eine gelbe, die mit eingeritzten Drachen und Phönixen vorkam[753]), die wohl die in der Zeit des Kaisers Hung-Tschi aufgekommene und verbesserte (s. S. 182) fortsetzte, ferner zwei braune Glasuren, die „goldbraune" (tze kin), sowie eine „goldgelbe", die wieder eingeritzte Drachen zeigte[754]). Erstere wird an Schalen (wan), letztere an Untersätzen (tie) erwähnt. Hier handelt es sich ersichtlich um jene beiden Scharffeuerglasuren, die, bei uns meist kapuzinerbraun oder café-au-lait genannt, später (s. S. 237) noch viel verwandt werden sollten. Und endlich hören wir jetzt wieder von einer aus Eisensulfat gewonnenen, zinnoberroten[755]) Glasur (fan hung), zu der man sich wohl oder übel bequemen mußte, als der Kaiser im 26. Jahre seiner Regierung befahl, die frühere so schöne, rubinrote Glasur (sien-hung) (s. S. 167) herzustellen[756]), deren Farbstoff jedoch schon seit längerer Zeit nicht mehr bekannt war. Sie konnte nur als ein kümmerlicher Notbehelf angesehen werden. Erwähnt werden dieser Art Schalen (wan) und Untersätze (tie).

Dann aber scheint man sich jetzt auch schon daran gemacht zu haben, Porzellane der letzten Blütezeiten, d. h. aus den Regierungszeiten der Kaiser Süan-Tê und Tschêng-Hua nachzubilden. Ihre Schönheit, wenn nicht Überlegenheit, scheint man demnach damals schon erkannt zu haben. Besonders erwähnt wird hier ein Künstler namens Ts'ui-hung[757]), der während dieser und der folgenden Regierungszeit lebte und sowohl die in Kobaltblau wie in mehreren Farben bemalten Stücke nachbildete. Die Becher (ch'ien) fielen freilich dabei größer aus als ihre Vorbilder, sollen jedoch in der Zeichnung die gleiche Geschicklichkeit und Vollkommenheit gezeigt haben, die Farben aber ganz gleich herausgekommen sein. Seine Arbeiten wurden bald sehr geschätzt und überall stark begehrt. Sie galten als für die besten, die damals aus den Privatfabriken King-tê tschêns hervorgingen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie auch schon die Marken der betreffenden Kaiser trugen.

In diese Zeit läßt sich endlich schon eine recht beträchtliche Anzahl von Stücken ansetzen, dank dem so ungemein charakteristischen, wundervollen, niemals wieder geglückten Blau, das in der Tat auf vielen mit der Marke dieses

Kaisers versehenen Stücken vorkommt[758]). Sie bezeugen die von den Quellen angegebene (s. S. 192) Anwendung von nicht immer gleich kräftigen Tönen, machen aber daneben das so hohe Lob, das diesem Blau damals gespendet ward, durchaus verständlich. Nie wieder hat das chinesische Porzellan derartige Töne gesehen: zwar leicht ins Violette gehend und selbst in seinen tiefsten Tönen nicht so strahlend und leuchtend, wie das sonst uns bekannte, schönste Blau des chinesischen Porzellans der Zeit des Kaisers K'ang-Hi (s. S. 238), doch ernst und tief, erscheint es wie undurchdringlich und mit der Masse verwachsen, in einer Weise, wie dies die Keramik wohl nie wieder gesehen hat, und rechtfertigt so den großen Ruf, den es immer bei den Chinesen gehabt hat (Dresden, Porzellanslg., London, Brit. Mus. und Victoria u. Alb. Mus., Taf. 52, 53 u. 54). Es wurde auch allem Anscheine nach, um es zur vollsten Entfaltung zu bringen, fast nur bei größeren, ja z. T. recht umfangreichen Stücken angewandt und hier auch möglichst in breiten Flecken, die für gewöhnlich äußerst klar und umgrenzt auf der weißen Fläche des Porzellans stehen. Abstufungen freilich auf Grund der Ornamentik, die sonst die kobaltblaue Malerei der Chinesen dieser wie der folgenden Zeit so vielfach zeigt, scheinen dagegen mit dieser Farbe nicht möglich gewesen zu sein oder wurden vielleicht auch nicht versucht, um nicht den Ton der Farbe an irgendeiner Stelle zu schwächen. Alle Stücke aber, die dieses schöne Blau zeigen, müssen, da es ja damals nur in der kaiserlichen Manufaktur verwandt sein soll (s. S. 189), auch in dieser angefertigt sein.

Daneben finden sich jedoch auch datierte Stücke, wenn auch merkwürdig selten, in viel bleicherer, schwächlicher Blaumalerei (Dresden, Porzellanslg.), denen man wohl wegen Übereinstimmung des Stils und der Farbe auch einige undatierte hinzufügen darf. Sie zeigen meist im Gegensatz zu den im Muhammedanerblau ausgeführten den Auftrag der Farben in verschiedenen Abtönungen, sowie auch häufig wieder sehr feine Zeichnungen. Besonders zu rühmen ist hier u. a. eine kleine, runde Deckelschale mit Fischen zwischen Wasserpflanzen und auf dem Deckel sechseckigem Gitterwerk, aus blauem Grund ausgespart (Dresden, Porzellanslg.)[759]). Der Deckel ist hier auch in der Tat mit einem kleinen „Löwen" besetzt. Dann einige kleinere, tiefe Schalen, die, wie schon einige in der Sungzeit (s. S. 117), einen doppelten Boden zeigen und ungemein geistreich in einem sonst im Porzellan dieser Zeit nicht wiederkehrenden Stil mit figürlichen Darstellungen, das eine Mal mit einer Opfer-, das andere Mal mit einer Tanzszene dicht bemalt sind (Dresden, Porzellanslg.; Berlin, Kunstgew. Mus.)[760]). Sie gehören zu den reizvollsten Stücken, die wir aus der Mingzeit kennen, die freilich, da nicht datiert, auch schon einer früheren Zeit angehören können. Daneben aber darf nicht vergessen werden, daß auch vielleicht erst in dieser Zeit ein Teil jener bereits unter der vorhergehenden Regierung erwähnten (S. 185), zumeist im Orient vorkommenden, großen Schalen und Vasen mit Ranken im persischen Stil und anderen Ornamenten in viel schwärzerem, unreinerem Blau hergestellt worden ist, zumal wir ja jetzt, wie gleichfalls erwähnt (s. S. 190) ausdrücklich von „Muhammedanischen Ranken" reden hören. Es gab demnach damals auf dem Gebiet der Blaumalerei sehr

verschiedene Spielarten. Alle diese Stücke können nur mit dem (S. 189) erwähnten „Mineralblau" bemalt gewesen sein und zeigen auch deutlich genug, wie sehr dieses dem Muhammedanerblau unterlegen gewesen ist.

Daneben haben sich auch einige datierte Stücke mit kupferroter Unterglasurmalerei (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Taf. 56 unten; London, Vict. u. Alb. Museum) erhalten, die freilich alle zu beweisen scheinen, daß diese Farbe damals wenig gelang. Das Rot erscheint immer schmutzig und ausgeblichen; auch setzte man es immer anscheinend, was sonst bei keiner anderen Farbe damals nachweisbar ist, auf leichte Erhebungen, wohl weil man fürchtete, daß sonst die Farbe auslaufen könnte. Diese Arbeiten dürften alle, da hier ein Grund zu späterer Nachahmung kaum vorlag, wohl auch dieser Zeit angehören.

Auch von der Schmelzmalerei auf Glasur, der eigentlichen „Drei- oder Fünffarbenmalerei" hat sich eine recht stattliche Anzahl datierter Beispiele noch heute erhalten, die leicht an dem hier unter den Schmelzfarben fast immer auftretenden, prächtigen „Muhammedaner Blau" erkennbar sind (Dresden, Porzellanslg.; London, Brit. Mus.; Paris, Louvre). Sie stellen die ersten Porzellane dar, durch die wir diese vor allem für die spätere Zeit so wichtige Technik kennen lernen und ihre Verwendung beurteilen können. Im allgemeinen stimmen die hier auftretenden Schmelzfarben, Gelb, Grün und Violett (aubergine) durchaus mit denen der folgenden Mingzeit überein: sie liegen auch alle, wie dies beim chinesischen Porzellan überhaupt der Fall ist, leicht reliefartig auf, erscheinen aber noch etwas trübe und schmutzig und vom Eisenrot und oft auch Gelb abgesehen, die bisweilen wunderbar lebhaft ausgefallen sind, ziemlich blaß und schwächlich. So lassen sie noch in keiner Weise ahnen, bis zu welcher Höhe sich einst nach mehr als einem Jahrhundert diese so ungemein dankbare Technik erheben sollte. Da aber zu dem lebhaften Eisenrot und Gelb auch meist das tiefe, satte „Muhammedaner Blau" hinzutritt und dies mit Gelb und Rot zusammen dann dominiert, so sind doch dadurch oft ganz ungemein kraftvolle Harmonien entstanden[761]), so daß die auf diese Weise dekorierten Porzellane wohl mit die farbenprächtigsten darstellen, die das chinesische Porzellan geschaffen (Taf. 57 oben). Merkwürdig jedoch, daß hier gelegentlich das Unterglasurblau durch eine bleiche, türkisblaugrüne Schmelzfarbe ersetzt wurde (Berlin, Kunstgewerbemuseum (Taf. 57 unten)), die dann später, wenn auch selten, auf undatierten, doch der Zeit des Kaisers Wan-Li (1573—1619) zuzuweisenden Stücken wiederkehrt (Dresden, Porzellanslg.; Konstantinopel, Museum). Sie zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den helleren Nuancen des Blaus jener früher (S. 175) angegebenen, mit Schmelzfarben auf unglasiertem Porzellan bemalten Stücken, die, wie erwähnt, ihren Anfang in der Zeit des Kaisers Süan-Tê genommen haben müssen, weshalb ein Teil dieser Arbeiten wohl auch erst in dieser Zeit entstanden sein wird.

Auffallend ist bei vielen dieser Stücke wieder ihre Größe. Die in dieser Zeit zuerst aufkommenden, meist mit Fischen und Wasserpflanzen bunt bemalten großen Fischkübel (Paris, Louvre) sind für uns die bisher mächtigsten Erzeugnisse des chinesischen Porzellans, die wir kennen und die auf eine erstaunliche

Beherrschung der Porzellantechnik schließen lassen. Doch sonst erscheinen die aus dieser Zeit erhaltenen Stücke oft nicht gerade fein und zierlich. Sie sind meist ziemlich dickwandig, von einfachen, gedrungenen doch stets ausdrucksvollen Formen, unter denen einige, wie dem Flaschenkürbis nachgebildete Vasen, von nun an besonders bevorzugt erscheinen. Auch tauchen jetzt die in der Mingzeit zuerst hergestellten Dosen für Eßwaren, Handtücher, Hüte, Parfüm usw., z. T. sogar in rechteckiger Gestalt auf (Dresden, Porzellanslg.), zu denen sich auch Schalen gleicher Form gesellen. Doch scheint der Formenreichtum dieser Zeit im allgemeinen noch nicht erntfernt so mannigfaltig gewesen zu sein, wie er an denjenigen Erzeugnissen zu Tage tritt, die in der Zeit der folgenden Dynastie entstehen sollten.

Weiter haben sich eine ganze Reihe gleichfalls mit dem Nien-hao dieses Kaisers versehene Stücke erhalten, bei denen sich, wie es damals so häufig geschehen sein soll (S. 191), einfarbige Ornamentik von einem andersfarbigen Grund abhebt, wodurch oft besonders schöne Wirkungen erzielt worden sind. Am häufigsten findet sich auch hier der kräftige Gegensatz von Blau und Gelb, besonders wirkungsvoll durch das herrliche Kobaltblau dieser Zeit (Dresden, Porzellanslg., Taf. 55 rechts) und gelbe oder grüne Ornamentik auf eisenrotem oder rotbraunem Grund (Dresden, Porzellanslg., Taf. 56 oben; Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe). Daneben erblickt man rote Ornamentik auf blauem Grund, grüne auf gelbem (London, Slg. Chitty), eisenrote auf gelbem (New York, ehem. Sammlg. Morgan; Berlin, Kunstgewerbemus.), grüne auf gelbem (Paris, Louvre), violette auf türkisgrünem usw. Besonders beliebt scheinen fünfklauige, kaiserliche Drachen gewesen zu sein. Auch ist die Zeichnung, von den mit kobaltblauer Malerei versehenen Stücken abgesehen, oft eingeritzt. Daneben aber kommen zum Zweiklang auch noch andere Farben hinzu. So findet sich gelegentlich eine Vase in Gelb und Blau, die noch durch etwas Eisenrot belebt ist (Paris, Louvre) oder es tritt eine detailliert gezeichnete Ornamentik in mehreren Farben auf, so bei einer kleinen, tieferen Schale, bei der einzelne in Blaßviolett, Weiß und Grün gehaltene Kirsch-, Pfirsich- und Granatapfelblütenzweige auf blaßgelbem Grund stehen (London, Slg. Alexander) oder bei einer anderen, wo Phönixe zwischen zerstreuten Lotosranken auf dunkel violettem Grunde (London, Slg. Cumberbatch) stehen[762]. Die Zeichnung ist hier fein eingeritzt und in Braun konturiert worden. Das Streben nach immer größerem Reichtum ist ganz unverkennbar.

Bei allen diesen Stücken ist fast immer die Anbringung der Ornamentik bewundernswert. Sie ist ihnen meist mit so feinem Stilgefühl angepaßt, wie dies kaum jemals wieder im chinesischen Porzellan gelungen ist. Hier zuerst begegnen wir auch jener in lauter einzelnen kleinen Flecken regelmäßig über die Flächen verteilten Ornamentik (Taf. 57 oben), deren Vorbilder wohl jene älteren chinesischen Seidenbrokate gewesen sind, die nach den chinesischen Berichten (S. 161) die Ornamentik dieser Zeit so stark beeinflußt haben Bevorzugt wurden als Motive ersichtlich figürliche Darstellungen, vor allem die von Kindern und Heiligen, dann Drachen zwischen Wolken und Fische zwischen Wasserpflanzen.

Pflanzenmotive scheinen dagegen damals noch zurückgetreten zu sein. Dagegen wechselt die Masse sehr. Oft erscheint sie rein weiß, oft gelblicher aber feinkörnig, oft jedoch auch gröber und von grauer oder grünlicher Färbung. Auch ist sie bisweilen, wie dies bei Mingporzellanen häufiger der Fall, an freiliegenden Stellen rötlich, ja an einigen großen Stücken sogar stark rötlichbraun ausgefallen. Man hat eben demnach, wie dies beim chinesischen Porzellan meistens geschah, verschiedene Massen verwandt und hierbei anscheinend bei gröberen Stücken recht wenig gereinigte.

Dann aber ist hier noch einmal auf die bereits (S. 168) früher erwähnten, kleineren oder größeren, z. T. mit der Marke des Kaisers Yung-Lo versehenen Schalen fast gleicher Gestalt hinzuweisen, die innen mit kobaltblauer Malerei verziert, außen dagegen mit einer eisen- oder korallenroten Glasur überzogen sind, die stets von einem dichten Rankengewinde mit großen, stilisierten, spitzen Blumen von fast persischem Charakter in leichtester, vielfach jetzt fast verblichener Goldmalerei bedeckt ist (Dresden, Porzellanslg.; Konstantinopel, Schatzhaus u. Mus.; London, Brit. Mus. [Taf. 58])[763]), die alle, wie schon ihre Blaumalerei beweist, unverkennbar der Mingzeit angehören. In ihnen haben wir wohl die Stücke zu sehen, die jetzt von dieser Zeit an, wie oben (S. 192) gezeigt, statt mit rubin-, mit durch Eisensulfat gewonnener zinnoberroter Glasur versehen wurden, wobei man ihnen dann anscheinend, da sie die früheren rubinroten ersetzen sollten, bisweilen (s. S. 168) das Nien-hao desjenigen Kaisers gab, unter dem jene schöne Glasur einst zuerst aufgekommen war. Wieweit diese Stücke freilich schon dieser Zeit angehören, ist vorderhand schwer zu sagen. Auch sind sie von verschiedener Güte. Ein Teil zeigt eine viel dichter deckende Glasur und im Innern auch eine hinsichtlich Feinheit der Zeichnung, wie Kraft des Tons viel bessere Blaumalerei als die übrigen. So mögen vielleicht auch die rubinroten Stücke dieser Zeit angehören, indes die mit zinnoberoter Glasur wohl in die folgenden Zeiten zu weisen sind[764]). Ganz ähnliche Schalen haben sich auch mit ziemlich lebhaft blauer (Dresden, Porzellanslg.) oder smaragdgrüner Glasur erhalten (Dresden, Porzellanslg., Taf. 58; Brit, Mus.), von denen letztere auch innen ganz unbemalt vorkommen (London, Brit. Mus.). Daß aber alle diese Stücke der Mingzeit angehören, beweisen deutlich zwei derselben im Britischen Museum, eine rote sowie eine grüne Schale, die zierliche europäische Fassungen des 16. Jahrhunderts aufweisen. Daneben gibt es Stücke mit gelben und violetten (aubergine) Glasuren, die im Ton ganz mit den gleichen farbigen Gründen der oben genannten (s. S. 195), auf ungebranntem Porzellan bemalten übereinstimmen[765]) und darum wohl auch in diese oder die folgende Zeit zu setzen sind.

Außerdem finden sich bisweilen auch noch größere und dickwandigere Stücke mit dichterer und lebhafter grüner Glasur, als die erwähnten Schalen sie aufweisen, die man wohl wegen ihrer derberen Erscheinung und stärkeren Abnutzung gleichfalls in die Mingzeit setzen darf, vor allem aber auch türkisblaue, meist plastisch reicher gestaltete, deren noch großzügige Formgebung und gleichfalls schlechtere Erhaltung sie ebenfalls dieser Zeit zuzuweisen scheinen, zumal

der Ton des Blaus kräftiger ist als der der türkisblauen Porzellane der letzten Epoche des chinesischen Porzellans (s. S. 234). Dann aber gibt es schließlich braun glasierte Stücke, deren Form wieder plumper, gedrungener, deren Glasur weniger farbig tief als die der so zahlreichen, ähnlich braun glasierten Porzellane der späteren Zeit ist (S. 202) und deren Technik gleichfalls durchaus der späteren Technik der Mingzeit entspricht (S. 236) (Dresden, Porzellanslg., Taf. 58; Brit. Museum; Konstantinopel, Museum). Diese Stücke zeigen alle wieder jene meist breit aufgesetzte Ornamentik aus weißer Masse (engobe, slip), wie sie bereits früher bei der Darstellung der Porzellane aus der Zeit des Kaisers Tschêng-Hua erwähnt wurde (s. S. 181). Derartige Porzellane sollen viel nach Persien exportiert worden sein. Hier handelt es sich ersichtlich um die für diese Zeit erwähnte (s. S. 192) „goldbraune" Glasur, die dann auch später noch fortgesetzt wurde. Doch können diese Stücke z. T., da Marken an ihnen nicht vorhanden sind, auch aus dem folgenden Teile der Mingperiode stammen.

8. DIE ZEIT DES KAISERS LUNG-K'ING.

(1567—1572.)

Die folgende Regierungszeit des Kaisers Lung-K'ing war wieder nur kurz, doch für China sehr verderblich. Während der Kaiser sich gänzlich erotischen Freuden hingab, geriet das Land von neuem völlig in die Gewalt der Eunuchen, die es an allen Ecken und Enden aussogen und auch von der kaiserlichen Manufaktur Unglaubliches verlangten. Nicht weniger als 105 770 Porzellane, darunter ganze Tafelservice und Stücke in Paaren und einzeln, wie Schalen, Weinbecher, Teeschalen, die außen und innen die schöne, kupferrote Glasur erhalten sollten, verlangte der dem Haushalt vorstehende Eunuch damals im Jahre 1571 in der kurzen Zeit von nur acht Monaten von der Manufaktur, eine Forderung, die den damaligen Vorsitzenden des Zensoramts, der in China immer das Recht hat, den Herrscher auf Fehler aufmerksam zu machen, veranlaßte, den Kaiser zu ersuchen, diese große Anzahl auf ein oder zwei Zehntel herabzumindern und hinsichtlich der Zeit ihrer Herstellung an die Stelle der Monate Jahre zu setzen. Auch wies er darauf hin, daß die kupferrote Glasur (sien-hung) (s. S. 173) nicht mehr hergestellt werden könnte, daß große Fischbecken mit breitem Boden und den angegebenen Ornamenten nur zerbrochen aus dem Feuer herauskämen, daß die Entwürfe für Malereien in „Fünffarbenmalerei" zu kompliziert seien und die quadratischen, dreiteiligen Kasten eine Neuigkeit darstellten, die kaum auszuführen wäre. Er bat daher, daß die edelsteinrote Glasur durch die eisenrote (fan hung) ersetzt werden dürfte. Hatte doch gerade damals die kaiserliche Manufaktur durch Feuer und Wasser, sowie durch die Flucht von Hunderten von Arbeitern stark gelitten, so daß, wie berichtet wird, im letzten Regierungsjahre des Kaisers eine völlige „Wiederherstellung" derselben nötig war.

So ist es denn kein Wunder, daß das Porzellan[766]) jetzt nicht mehr ganz auf der Höhe blieb, die es unter dem vorhergehenden Kaiser noch einmal erreicht

hatte, vielmehr von neuem langsam einem Verfall entgegenschritt, der dann auch nicht ausgeblieben ist.

Zunächst war es schon ein großes Unglück, daß das schöne Muhammedanerblau, das in der vorhergehenden Periode die Blaumalerei noch einmal so stark gehoben hatte (s. S. 188), nun gleich am Anfang oder wenigstens recht bald darauf ausging[767]), so daß nur noch das gewöhnlichere Blau (schi tsê ts'ing) zur Verfügung stand. Daneben hört man nichts mehr von einer kupferroten Malerei. Im übrigen melden jedoch die Quellen, daß sich das Porzellan, d. h. wohl in technischer Beziehung, im Verlauf der Mingzeit so sehr vervollkommnet hätte, daß es nun auch in der folgenden Periode, nichts mehr gegeben hätte, was nicht aus ihm hätte hergestellt werden können[768]). Eine Meldung freilich, die wie die oben (S. 197) erwähnten, nicht ausführbaren Bestellungen des Kaisers beweisen dürften, doch wohl nicht ganz zutraf. Dafür aber war jetzt und auch in der folgenden Periode in der Manufaktur einer jener früher schon (S. 96) erwähnten Virtuosen tätig, die mit größtem Geschick auch die alten, in dieser Zeit so geschätzten Erzeugnisse der Sungzeit nachzuahmen wußten, der in Wu-men geborene Tschou, in seiner Kindheit Tan-ts'üan genannt, der als der geschickteste Töpfer seiner Zeit galt und vor allem das alte Ting-yao nachbildete, was ihm auch mit größtem Erfolge gelungen sein soll.

Der Ton aus dem hier jetzt gearbeitet wurde, wird nur als fett angegeben, nicht mehr, wie in der letzten Regierungszeit, auch als weiß und plastisch. Man war demnach vielleicht an andere Lager gelangt. Die aus diesem Material hergestellten Gefäße fielen wieder dünn- und dickwandig aus. Doch stellte man jetzt in den Privatfabriken auch wieder, wie schon in der Zeit des Kaisers Yung-Lo (s. S. 168), ein richtiges „Eierschalenporzellan" (t'o-t'ai tse) her, das so fein und so rein weiß ausfiel, wie man es später nicht wieder herzustellen gewußt hat[769]). Daneben wird in dieser Zeit die Glasur wieder als leuchtend und dick, wie geronnenes Fett, geschildert. Sie soll damals auch mit ganz besonderer Sorgfalt in der kaiserlichen Manufaktur hergestellt worden sein, indem man die Gefäße nach ihrer Fertigstellung erst ein ganzes Jahr trocknen ließ, bevor man ihre Wandungen mittels des Schleifrades dünner gestaltete und ihnen in mehrfachen Lagen die Glasur auftrug. Und auch dann noch soll man sie, wenn Glasurlücken festgestellt wurden, wieder abgeschliffen und die Gefäße von neuem mit Glasur überzogen haben. In den Privatmanufakturen soll dies aber nicht geschehen sein. Daneben gab es damals auch wieder eine leicht gekörnte Glasur, die wieder mit Hirsekörnern oder Hühnerhaut oder mit genarbtem Leder verglichen wurde. Stücke mit dieser Glasur werden als besonders reizend bezeichnet.

Auch von den Arbeiten dieser Zeit blieb ein Teil, so die Eierschalenporzellane und einzelne Becher (chan), wieder unbemalt. Auch wurden Ornamente, so Drachen zwischen Wolken, in die weiße Masse eingeritzt[770]). Daneben werden auch geformte Verzierungen erwähnt wie „Löwen" als Knöpfe auf den Deckeln eiförmiger Weingefäße (t'an), die später im Porzellan so oft noch auf Vasen vorkommen sollten. Das Hauptverzierungsmittel jedoch wurde auch in dieser

Zeit wieder trotz des weit schlechteren Materials die kobaltblaue Unterglasurmalerei, die aber der der Zeit des Kaisers Kia-Tsing sehr nachstand. Ferner gab es wieder die übliche „Drei- und Fünffarbenmalerei“ und auch Malereien in Gold[771]). Auch die Motive aller dieser Malereien waren im allgemeinen dieselben wie in der vorhergehenden Periode. Als neu für uns werden nur erwähnt: Weintrauben, Bambusblätter, Hibiscusblüten, „fremde“ Granatäpfel, Jasmin, „Haufen“ von Chrysanthemen, Malven(Althaea)blüten, Iris (oder Tuberose), die Blumen der vier Jahreszeiten mit den Schriftzeichen für „Himmel und Erde, rein und fruchtbar“, dann Pflanzen und Insekten, Fabeltiere inmitten von Seewogen, tartarische Fasane, fliegende Fische, eine „fröhliche Versammlung“ anscheinend von Elstern sowie Drachen in Wolkenmedaillons, endlich historische und Familien- oder Genreszenen, etwa mit Blütenzweigen spielende Kinder und die „goldene Wage“. Dann aber erwarb sich diese Zeit dadurch noch einen besonderen, aber freilich recht fatalen Ruf, daß, da der der Sinnlichkeit so ergebene Kaiser damals schlüpfrige Bilder anfertigen ließ, auch in King-tê tschên in den Privatfabriken ganz ähnliche Dinge auf das Porzellan übertragen wurden, worüber sich spätere Zeiten mit Recht aufgehalten haben. Solche Motive haben jedoch auch später dem chinesischen Porzellan nicht ganz gefehlt. Interessant jedoch ist, daß wir nun auch erfahren, in welcher Weise damals die seit der vorigen Periode aufgekommenen, einheitlich durchgeführten Eßservice bemalt wurden. Unter den für den Kaiser hergestellten gab es solche mit Drachenpaaren zwischen Wolken, mit durch Blumen fliegenden Phönixen in roten Wolken, mit „buntscheckigen“ Fasanen, Büschen von Chrysanthemumblüten, Pilzen und Trauben u. dgl.

Von Glasuren werden dagegen für diese Zeit nur wieder die mittels Eisensulfat gewonnene, zinnoberrote (fan hung) sowie eine gelbe erwähnt, die auch jetzt wohl wieder nur die unter dem Kaiser Hung-Tschi zuerst hergestellte oder verbesserte (s. S. 182) wiederholt haben wird und auch wieder mit Eingravierungen, wie durch Wolken fliegende Drachen und Phönixe, versehen wurde[772]).

Auf Grund von Marken kann man freilich bis jetzt dieser Zeit nur Stücke mit kobaltblauer Malerei zuschreiben, die alle noch recht lebhaftes Kobaltblau zeigen, was eben beweisen dürfte, daß anfangs in der kaiserlichen Manufaktur das schöne Muhammedanerblau doch noch zur Verfügung stand (Dresden, Porzellanslg., Taf. 59; London, Brit. Mus.). Sie zeigen eine bald leicht gelbliche, bald bläuliche, bald schwachgraue Masse und noch recht sicher auf dem Grund stehende Bemalungen. Unter ihnen befinden sich auch zwei Deckeldosen, von quadratischer, sowie rechteckiger Form, von denen die eine innen in vier Abteilungen eingeteilt ist. Die Erstere ist mit Drachen in Wolken, z. T. zu Medaillons gerundet, die letztere mit Familienszenen bemalt, beide aber am Boden, außer in der Mitte, wo sich die Kaisermarken befinden, nicht glasiert[773]). Alle diese Stücke zeigen, daß damals die Porzellankunst wenigstens auf diesem Gebiete noch durchaus auf der Höhe war und noch immer recht befriedigende Arbeiten herzustellen wußte.

9. DIE ZEIT DES KAISERS WAN-LI.
(1573—1619.)

Mit dem Kaiser Wan-Li bestieg dann der letzte Mingkaiser den Thron, dessen Regierung von Bedeutung und auch zeitlich noch einmal recht ausgedehnt war. Sie gilt wie überhaupt allgemein das Ende der Mingdynastie für eine Zeit der Üppigkeit und Überkultur, die bald zu allgemeiner Entnervung und damit zum Untergang dieser Dynastie führen sollte. Doch war der Kaiser, obwohl ganz jung auf den Thron gekommen, an sich kein unbedeutender Mensch. Er hatte auch gute Absichten, war aber von zu schwankendem Charakter. So gab er sich bald den ernsten Wissenschaften, bald wieder den heiteren Freuden des Harems hin, wodurch auch er nur zu oft in die Hände seiner Eunuchen geriet. Am Ende seiner Regierung aber begann auch von Norden her jene Gefahr wieder heraufzuziehen, die in dieser Zeit niemals ganz für China aufgehört hatte: das Vordringen der tartarischen Stämme, die allzu große Vermehrung in ihren ärmlichen Steppen nur zu oft nach dem Besitze des reichen südlichen Kulturlandes verlangen ließ. Es waren diesmal die Mandschus, ein bisher so gut wie unbekannter Stamm, der sich nun aufmachte, jene Eroberung und Unterwerfung Chinas zu vollziehen, die nur zu bald unter den Nachfolgern dieses Kaisers zur vollendeten Tatsache werden sollte. Trotz alledem wußte Wan-Li sein Reich noch so ziemlich auf der alten Höhe zu erhalten; aber eine Höherentwicklung desselben trat nirgends ein: man freute sich des bisher Erreichten, lebte völlig der Gegenwart und gab sich im übrigen ganz jenem Luxus und weichlichen Leben hin, mit dem im Orient fast jede Dynastie schließlich zu enden pflegt.

Damit war nun auch die Entwicklung des Porzellans zu einem völligen Stillstande gelangt, dem nur zu bald der allgemeine Rückschritt folgen sollte. Zwar war der Betrieb jetzt ungeheuer groß, ja vielleicht sogar so groß wie niemals zuvor, und er wurde auch wohl nicht unwesentlich dadurch gefördert, daß jetzt einer der Unterpräfekten aus Jaotschou dauernd nach King-tê tschên als Direktor der kaiserlichen Manufaktur versetzt ward. Doch gingen auch in dieser Zeit vom kaiserlichen Hof wieder so enorme, eilige und so schwierig auszuführende Bestellungen von Porzellanen aller Art ein, daß im Jahre 1583 wiederum einer der Zensoren dagegen Protest erheben mußte. Er meinte, daß an Schalen, Tellern verschiedener Form, Speisegeschirren für den Kaiser, Vasen und Schalen zur Verwendung bei Gottesdiensten zwar genügend geliefert werden müßte, daß aber Leuchter, große Schirme, Schachapparate nebst Gefäßen für die Steine dazu, Bürstengriffe, verzierte Vasen und Krüge, Räucherbecken nebst Dosen für Räucherwerk doch nicht so eilig wären. Auch seien die Bestellungen: zwanzigtausend verschieden gemusterte Dosen, viertausend Vasen, fünftausend Krüge verschiedener Form und Dekoration und viele andere Sachen daneben, zusammen 96000 Stücke doch viel zu umfangreich. Zugleich bat er, daß die mit Drachen und Phönixen zu verzierenden und die übrigen zu bemalenden Stücke statt mit

der schwierigen Schmelzmalerei nur in Kobaltblau bemalt würden, da erstere zu schwierig wäre. Ebenso bat er darum, daß auf durchbrochene Arbeiten verzichtet werde, indem er den Kaiser dabei auf die einfache Lebensweise seiner Vorgänger hinwies. Der Erfolg seiner Eingabe war freilich nur gering. Es wurde nur die Zahl der Leuchter, der Brettspiele, der Schirme und der Bürstengriffe auf die Hälfte herabgesetzt [774]). Und in der Tat muß damals die Fabrikation in King-tê tschên sehr groß gewesen sein, da Stücke dieser Zeit weder in China noch bei uns heute selten sind (die größten Bestände: Konstantinopel, Schatzhaus und Museum [775]); Dresden, Porzellanslg.; London, Vict. u. Alb. Mus.; Paris, Louvre). Sie befinden sich daher in China auch noch häufig im Gebrauch, sei es als Fisch- oder Wasserpflanzenkübel in Gärten oder als Vorratschalen in Läden, ja sogar bei Straßenverkäufern [776]). Auch begann in dieser Zeit wohl zum ersten Male in der Mingepoche der Export mit diesen Erzeugnissen in größtem Stil. Das Porzellan fand zunächst, wie reichliche Funde beweisen, zunächst seinen Weg in ungemessenen Quantitäten wieder nach Persien, wo namentlich am Ende dieser Periode Schah Abbas der Große (1585—1629) es besonders begehrt zu haben scheint. Denn nicht nur schmückte er zu Ardebil ein bei der Grabmoschee des Schech Safi gelegenes Haus, Chini-hane, d. h. Porzellanhaus, ganz mit diesem Produkte aus: er siedelte auch chinesische Töpfer in Persien selber, in Ispahan, an, die ihm das Porzellan an Ort und Stelle anfertigen sollten. Zu gleicher Zeit aber gelangte auch wieder, wie in der Sungzeit (s. S. 121), chinesisches Porzellan zu den Sundainseln, wo es heute gleichfalls noch vielfach gefunden wird [777]), ferner nach Indien und nach Japan (s. S. 211), ja schließlich sogar wieder bis nach Afrika, wenigstens bis in die Gegend von Zanzibar, wo noch heute kleinere Inseln ganz mit den Scherben von Porzellanen dieser Zeit bedeckt sein sollen [778]). Vor allem aber trat China jetzt zum ersten Male, und von nun an dauernd, unmittelbar mit der anderen großen Kulturwelt der Erde, mit Europa, in engere Verbindung: im Jahre 1567 errichteten die Portugiesen ihre ersten Niederlassungen in Macao, dicht bei dem wichtigen Ausfuhrhafen Canton. Bald waren hier jährlich nicht weniger als 500—600 Portugiesen anwesend, die alles, was die Heimat selber nicht besaß, hier einzuhandeln trachteten. Ihnen schlossen sich 1604 die Holländer an, denen es freilich zunächst nicht leicht wurde, hier festen Fuß zu fassen. Dann aber kamen zahlreiche Missionare, die vor allem dank dem klugen Auftreten des Jesuitenpaters Matteo Ricci und durch die den chinesischen überlegenen Wissenschaften Europas, deren Träger sie waren, bald einen großen Einfluß beim Kaiser gewannen. Selbst bis nach King-tê tschên vermochte damals schon einer dieser Missionare vorzudringen. Auf diese Weise konnte jetzt auch zum erstenmal das chinesische Porzellan in wirklich großen Mengen, ja in ganzen Schiffsladungen, zu uns gelangen [779]).

Doch durften damals anscheinend die besten Stücke, da sich solche aus dieser Zeit bei uns nicht gefunden haben, noch nicht ausgeführt worden sein, so daß Europa von der damaligen Höhe dieser Kunst noch nicht den richtigen Begriff bekommen konnte. Doch, was man bekam, genügte schon völlig, um den Neid und die Gier des Besitzes in Europa zu entfachen.

Allerdings war der künstlerische Höhepunkt der Mingperiode auf diesem Gebiete schon überschritten. Diese ganze Zeit hat sich daher auf diesem Gebiete in China gleich der vorhergehenden, die von den chinesischen Quellen mit jener meist zusammengenommen wird, nie eines besonderen Rufes zu erfreuen gehabt und auch die Erzeugnisse, die aus ihr noch so zahlreich vorhanden sind, wie aus keiner vordem, stehen in der Regel denen der früheren Perioden ersichtlich nach. Doch machen sich hierbei große Qualitätsunterschiede bemerkbar: denn es haben sich noch recht vorzügliche Arbeiten erhalten. Daneben kommt, ersichtlich infolge der in dieser Zeit wieder so stark einsetzenden Handelsbeziehungen mit dem Westen, ein Exportporzellan auf, das, ganz bedeutend minderwertiger als alles bisherige, das künstlerische Gesamtniveau dieser Zeit für uns bedeutend herabdrückt.

Beschleunigt wurde der Rückschritt schon durch das Ausgehen der bisherigen Porzellanerde, die sich immer so besonders bewährt hatte. Schon im elften Jahre dieser Regierung berichtete der damalige Direktor der kaiserlichen Manufaktur Tschang Hua-mei an den Kaiser, daß die besten der Kaolinlager, die man bisher besaß, die im Kreise Fu-liang-hien bei den Ma-ts'ang-Bergen gelegenen, bereits so weit abgegraben wären, daß sich die Kosten ihrer weiteren Ausnutzung, die nur noch durch unterirdische Bauten und Gallerien erfolgen konnte, ganz bedeutend erhöhten. Man bezog die Erde daher, sobald hier Lager entdeckt worden waren, von dem im selben Kreis liegenden Orte Wu-mên-t'o, deren Preis zwar wegen der doppelt so weiten Entfernung derselbe blieb, die aber besser gewesen sein soll[780]), sich dann aber anscheinend immer mehr verschlechtert hat. Sie wird nur als fettig bezeichnet[781]). Diesen Übelstand merkt man in der Tat auch den meisten Erzeugnissen dieser Zeit nur zu sehr an. Ihre Masse ist in der Regel nichts weniger als fein, erscheint oft grau und mehr oder weniger schmutzig. Sie muß auch, wie die vielen gerade aus dieser Zeit stammenden, verzogenen oder leicht zur Seite gesunkenen Gegenstände beweisen, recht schlecht im Feuer gestanden haben. Aus dem gleichem Grunde sind auch in keiner Zeit die Ansatzstellen der einzelnen Stücke, z. B. bei den aus zwei Teilen zusammengesetzten Vasen so deutlich erkennbar.

So ist es denn kein Wunder, daß auch damals wieder Dinge, deren Herstellung in Porzellan freilich zu allen Zeiten für besonders schwierig, wenn nicht für unmöglich galt, z. B. Platten für große Wandschirme, die der Kaiser in den Jahren 1578 und 1579 verlangte, in keiner Weise gelingen wollten. Letztere kamen so aus dem Ofen heraus, daß man sie, wie es heißt, für Betten oder Kähne hätte halten können. Man wagte sie daher nicht an den Kaiser zu senden, zog es vielmehr vor, sie zu zerschlagen[782]). Daneben scheint auch die Herstellung der großen „Drachenkübel", für die, wohl ihrer Größe wegen, eine besondere Masse verwendet werden mußte[783]), große Schwierigkeiten bereitet zu haben. So soll in King-tê tschên sich noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor der westlichen Mauer des Tempels der Ahnentafeln ein solches zwei Fuß hohes, drei Fuß im Durchmesser messendes, mit Drachen und Meereswogen in Kobaltblau be-

maltes Stück befunden haben, dem der Boden fehlte[784]). Täglich sollen daher die Arbeiter im Tempel[785]) gebetet haben, daß die kaiserlichen Aufträge gnädig sein möchten. Doch haben sich trotzdem aus dieser Zeit recht große Stücke und anscheinend auch recht fein durchbrochene erhalten. Eine besondere Eigentümlichkeit aber bestand darin, daß man die Stücke, wie einst in der T'ang- und der folgenden Zeit (s. S. 65 u. 68), oft wieder auf Sand brannte, der ihnen heute noch vielfach anhaftet. Es geschah dies vor allem bei solchen Artikeln, die für den Export bestimmt waren, doch, wie eine mit hellgelber Glasur und zart eingeritzten kaiserlichen Drachen verzierte, flache Schale (Dresden, Porzellanslg.) beweist, anscheinend auch bei Stücken, die für den Kaiser bestimmt waren. Indes verwandte man sonst bei den für diesen anzufertigenden Arbeiten wieder die größte Sorgfalt. Sie scheinen in der gleichen Weise behandelt worden zu sein wie in der vorhergehenden Periode (s. S. 198). Daneben wurden auch noch die dünnwandigen Eierschalenporzellane mit gleichem (s. S. 198) Erfolge hergestellt[786]). Auch fiel die Glasur bisweilen (s. S. 198) noch immer wieder leicht körnig aus. Eine gewisse technische Höhe wurde demnach damals noch immer gewahrt. Und dann stezte in dieser Zeit auch nicht nur der bereits in der letzten Regierungsperiode (s. S. 198) so tätige, berühmte Tschou Tan tsüan seine bisherige Tätigkeit mit gleichem Erfolge fort: es kam jetzt noch ein zweiter Virtuose hinzu, der gleichfalls bereits (S. 87 u. 116) erwähnte Hao Schi-kiu, der sich auch Hu-kung oder Hu-yin-tao-jen, d. h. „der in einem Teetopf verborgene Taoist Hu“ nannte[787]), der gleichfalls die alten Porzellane der Sungzeit nachbildete, daneben aber auch eigene Sachen schuf, wie Weinschalen in Eierschalenporzellan, und rot[788]) glasierte, die weniger als ein Gramm wogen und sehr geschätzt waren. Daneben bildete er auch noch goldbraun (tzu kin) glasierte Teetöpfe in Steinzeug mit rötlicher Färbung nach, wie sie damals von einer gewissen Töpferfamilie Tsch'ên in Yihing in der Provinz Kiangsu verfertigt wurden, wo seit der Mingzeit ein farbiges Steinzeug hergestellt wurde, was aber vielleicht doch Porzellan war. Unter alle Erzeugnisse pflegte er seinen Namen einzugravieren. Alle seine Arbeiten waren ausgezeichnet entworfen und übertrafen alles, was damals in Porzellan geschaffen wurde, an Schönheit. Sie waren deshalb auch bald in ganz China berühmt und von allen Seiten sollen die Leute herbeigelaufen sein, um sie zu kaufen. Sie wurden sogar wieder in Versen besungen und so muß dieser Künstler wohl in der Tat etwas ganz Ungewöhnliches zustande gebracht haben.

Ein Teil der Gefäße blieb auch jetzt wieder weiß, so die „Eierschalenporzellane“ und auch länglich gestaltete Siegeldosen[789]). Auch finden sich bisweilen aus dieser Zeit kleine Schalen mit sehr feiner, leicht erhabener, in Linien gehaltener, durch Formung gewonnener Ornamentik im Innern, die Drachen über Wellen, meist jedoch im Grunde aus dem Wasser aufsteigende Karpfen, am Rand dagegen das in dieser und der vorhergehenden Zeit anscheinend besonders beliebte Motiv von Reihern zwischen Lotosstauden zeigen (Dresden, Porzellanslg.). Die meisten Gefäße wurden jedoch wieder mit kobaltblauen

Malereien versehen, wobei es freilich sehr verhängnisvoll war, daß das schöne „Muhammedaner Blau", das viele Erzeugnisse der letzten Zeit so ungemein glänzend ausgestattet hatte, nun schon seit der vorhergehenden Periode nicht mehr eintraf (s. S. 198) und daß das nun an dessen Stelle gesetzte „Stein- oder Mineralblau" (schi tse ts'ing) hinsichtlich Reinheit, Kraft und Tiefe der Farbe mit diesem keinen Vergleich aushalten konnte. Trotzdem blieb die kobaltblaue Unterglasurmalerei auch für diese Zeit die wichtigste, ja sie gelang merkwürdigerweise bisweilen noch immer recht gut, so daß sie hinsichtlich des Tons der Farbe der besseren, wenn auch nicht der besten Glasur aus der Zeit des Kaisers Kia-Tsing noch immer ziemlich nahe kam, wie dies manche der erhaltenen Stücke beweisen, die man entweder wegen ihrer Marken, die jetzt vielfach in rechteckigen, verzierten Einrahmungen, doch nicht, wie bisher allein, am Boden, sondern auch an den Wandungen der Gefäße und hierbei meist am oberen Rande angebracht sind, oder auf Grund ihrer Masse und ihres Stils in diese Zeit setzen kann. Bei der überwiegenden Mehrzahl der noch vorhandenen Stücke tritt diese Glasur jedoch nur in recht grauen, matten, z. T. auch ganz schmutzigen Tönen auf, wie solche bisher kaum vorkamen (Taf. 60—63)). Dieselben Qualitätsunterschiede zeigen sich aber auch hinsichtlich der Zeichnung wie des Farbenauftrags. Einige wenige Stücke, meist kleinere Schalen, die mit originellen Tier- und Pflanzendarstellungen bemalt sind und, wenn auch nicht alle datiert, doch wohl mit vollem Recht dieser Zeit zugewiesen werden dürfen, gehören um ihrer ungewöhnlich geistreichen und ausdrucksvollen Zeichnung willen zu dem Reizvollsten, was uns die Mingzeit hinterlassen hat (London, Vict. u. Alb. Museum; Konstantinopel, Schatzhaus). Sie erscheinen fast, wie in der ersten Zeit der Mingdynastie, wie von wirklichen Künstlern gemalt (Taf. 60 oben). Im übrigen jedoch wechseln geistreiche Kompositionen mit trivialeren, sorgfältige Zeichnungen mit flüchtigen ab. An vielen Stücken ist auch die Farbe stark ausgelaufen, indes andere ganz die feste Wahrung der Konturen und damit die volle Beherrschung dieser Technik zeigen. Vielleicht war ersteres wieder der Grund, daß man gelegentlich auch jetzt, wie wenige Jahrzehnte vorher aus gleicher Ursache bei der kupferroten Malerei (s. S. 194), die blaue Farbe auf leichte Erhöhungen setzte (London, Vict. u. Alb. Museum). Doch darf auch nicht vergessen werden, daß gerade das kobaltblau bemalte Porzellan damals ganz allgemein zu Exportzwecken hergestellt wurde und darum wohl vielfach auch mit bewußter Flüchtigkeit.

Daneben wurde auch, wie erhaltene, mit dem Nienhao dieses Kaisers versehene Stücke beweisen, trotz des (s. S. 200) erwähnten Ersuchens des Zensors die Drei- und Fünffarbenmalerei (San-ts'ai und Wu-t'sai) auch wieder eifrigst ausgeübt, ja sogar in dem Maße, daß die Chinesen jetzt geradezu von einer Wan-Li-Fünffarbenmalerei (Wan-Li-wu-ts'ai) reden und Stücke mit solcher sich heute noch in großer Zahl erhalten haben (Dresden, Porzellanslg; London, Brit. Mus.; Berlin, Kunstgewerbemuseum; Paris, Louvre; Konstantinopel, Schatzhaus usw., Taf. 64—66). Auch sind derartige Malereien wieder unter dem Kaiser Yung-Tschêng nachgebildet worden[790]). Die Farben, die wiederum (s. S. 194) leicht

plastisch aufliegen, sind fast dieselben, wie bisher, erscheinen nur etwas weicher und schwächlicher. Doch kommen auch öfters kräftigere Spielarten vor, so in Gelb und Rot. Für Blau tritt aber auch jetzt meist wieder das Unterglasurblau ein, das auch manchmal noch in tieferen Nuancen erscheint. Es findet sich bisweilen auch, ganz getrennt von der Schmelzfarbenmalerei, in besonderen Zonen (London, Vict. u. Alb. Museum) oder Medaillons, was zu ganz hübschen Wirkungen geführt hat. Bisweilen tritt dafür jedoch, wie schon zu den Zeiten des Kaisers Kia-Tsing (s. S. 194) ein bleiches Türkisgrün (Dresden, Porzellanslg.), ja sogar mitunter eine wirklich blaue, doch freilich noch keineswegs ganz gelungene Schmelzfarbe auf[791]). Im übrigen ist die Zusammenstellung und Verteilung dieser Farben in dieser Zeit nicht ohne Abwechslung. So besitzt die Dresdner Sammlung ein reizendes, kleines Räuchergefäß (Taf. 65 oben links), bei dem im Mittelpunkt der Kompositionen ganz eisenrot gehaltene Heiligenfiguren stehen, weiter eine flache Schale, die ganz mit grünen Ranken bedeckt ist, aus dem gelbe und rote Päonienblüten prächtig herausleuchten (Taf. 65 oben Mitte), und einen kleinen Topf, der nur in Grün und Rot mit ein wenig Gelb bemalt ist, wie es ähnlich ohne Gelb auch ein wundervoller Topf des Vict.- u. Alb.-Museums in London zeigt (Taf. 65)[792]). Ihnen schließt sich ein ungewöhnlich großer Fischkübel an, auf dem in kräftigem Kobaltblau gehaltene, sich windende kaiserliche Drachen zwischen nur in gelber Schmelzfarbe ausgeführten, stilisierten Wolkenbändern stehen, wohl mit das großartigste Stück, das sich aus dieser Zeit erhalten hat und sicherlich einst für den Kaiser hergestellt worden ist[793]). Meist jedoch dominiert die grüne Farbe und dann erscheinen die so bemalten Stücke als Vorläufer jener dem Anfang der folgenden Dynastie angehörenden, wundervollen Porzellane (s. S. 246), die um ihrer grünen Stimmung willen in Frankreich zuerst als „grüne Gattung" (famille verte) zusammengefaßt worden sind. Sie haben für diese auch unverkennbar den Ausgangspunkt dargestellt. Viele dieser Stücke sind bereits nicht ohne höheren künstlerischen Reiz, so vor allem ein großer, hoher Fischkübel der Sammlung Bushell in Ravensholt (Taf. 65), der durch die Klarheit und Großzügigkeit seiner Ornamentik auffällt, ferner ein hochwandiger Kasten der Sammlung Eumorfopoulos bei London, der vor allem durch die Sanftheit seiner Farben und durch die ruhige Verteilung seines Dekors sich auszeichnet[794]). Vieles dagegen erscheint etwas flüchtig und ohne besondere Feinheit hingeworfen, wozu nicht zum wenigsten die Mangelhaftigkeit der Farben, die auch jetzt fast alle noch etwas trüb und unrein erscheinen, beigetragen hat. Sie sind noch weit entfernt von jener wundervollen Klarheit und Reinheit, die sie im folgenden Jahrhundert unter der nächsten Dynastie bei der Ausbildung der „grünen Familie" erreichen sollten. Endlich werden für diese Zeit auch wieder Malereien in Gold erwähnt[795]).

Daneben wurde aber auch wieder die Malerei auf unglasiertem Porzellan ausgeübt, vor allem bei farbigen Gründen, wie dies die Listen der damals an den Kaiser gesandten Stücke beweisen. Sie lassen freilich nur solche mit blauen und gelben Gründen erkennen[796]). Es werden hier weiße Becher (ou) mit Bändern und „fremden" Granatäpfeln auf blauem Grund im Innern erwähnt,

dann Schalen (kang), die, gleichfalls außen weiß, innen paarweise Drachen zwischen Wolken, mit dem Wollknäuel spielende „Löwen“ oder durchflochtene Zweige von Lotos- oder Paradiesblumen aufwiesen. Ferner werden eiförmige Weingefäße (t'an) erwähnt, die wieder mit paarweisen Drachen in Wolken, die nach dem Schriftzeichen für langes Leben (schou) schnappten oder solchen in „fadenförmiger“ Gestaltung, die beschwingt, durch die heiligen Pilze (ling-tschi) flogen, mit wilden Tieren zwischen Bäumen, figürlichen Szenen, darunter historischen oder den „hundert Knaben“[797]) verziert waren, Gartensitze (Lian tun) mit „in fünf Farben“ oder nur in Braun ausgeführten Lotosblüten oder Drachen in Wolken, die alle auf gelbem Grund standen, und Räuchergefäße (hsiang lu), die innen weiß geblieben waren, außen dagegen in „fünf Farben“ Fabeltiere und Tiger, den heiligen Pilz, die Blumen der vier Jahreszeiten, „wohlriechende Pflanzen“ sowie „Muhammedaner Ranken“ (s. S. 190) auf gleichem Grunde aufwiesen. Auch haben sich wieder eine ganze Reihe von derartig bemalten Stücken, die man schon wegen ihrer Masse, dann auch wegen des Tons ihres Blaus in diese Zeit setzen darf, erhalten, so kobaltblau bemalte mit eisenrotem Grund (Dresden, Porzellanslg.), dann weiter gelb bemalte mit kobaltblauem (Ravensholt, Slg. Bushell), eisenrote mit bald kobaltblauem, bald grünem (Paris, Louvre), violette mit grünem Grund (Paris, Louvre) usw. Aus keiner anderen Periode der Mingzeit sind wohl auf diesem Gebiete so mannigfache Farbenkombinationen bisher bekannt geworden wie aus dieser. Dabei ist bisweilen die Ornamentik auch wieder vorher leicht eingeritzt worden.

Farbige Glasuren jedoch werden auch in dieser Zeit nicht mehr besonders gerühmt. Auch jetzt wurde für die frühere, so schöne, rubinrote Glasur (s. S. 173) allein die mittels Eisensulfat gewonnene, bedeutend minderwertige, eisen- oder zinnoberrote (fan hung) hergestellt[798]) und wahrscheinlich gehören viele, wenn nicht die meisten der bereits (S. 169 u. 196) erwähnten, heute noch mit dieser Glasur versehenen, kleineren und größeren Schalen, schon weil ihre Zahl verhältnismäßig groß ist und viele derselben die für diese Zeit besonders charakteristische, bleichere kobaltblaue Malerei im Innern aufweisen (Dresden, Porzellanslg., Taf. 58), erst dieser Zeit an. Daneben wurden auch wieder außen wie innen gelb glasierte Teeschalen (tsch'a schung) mit eingravierten Drachen zwischen Wolken und Paradiesblumen an den Kaiser geliefert[799]) und von diesen kommen datierte, flache Schalen vor, die auf beiden Seiten die in dieser Zeit übliche, bleiche gelbe Glasur zeigen mit darunter, freilich schon ziemlich flüchtig eingeritzten kaiserlichen Drachen (Dresden, Porzellanslg, Taf. 58), daneben jedoch auch einmal eine gleichfalls das Nien-hao dieses Kaisers zeigende, ganz gleichartige Schale mit viel kräftigerem Ton, die freilich, ebenfalls in recht flüchtiger Arbeit, nur Ranken eingraviert zeigt (Dresden, Porzellanslg.)[800]). Außerdem dürfte es, wie eine ebenfalls datierte, schön geformte Vase mit Drachenhenkeln zu beweisen scheint, die gleichfalls die Marke dieses Kaisers trägt, damals auch eine sehr schöne, glänzende grüne Glasur gegeben haben[801]). Dann aber spricht das so häufige Vorkommen der früher (S. 196) erwähnten, den oben angeführten zinnoberroten ganz ähnlichen Schalen mit dunklerer blauer oder smaragd-

grüner Glasur und kobaltblauer Malerei im Innern (Taf. 58) dafür, daß in dieser Zeit auch diese Glasuren, auch wenn sie nicht besonders erwähnt werden, noch hergestellt worden sind. Von diesen kommt die dunklere blaue Scharffeuerglasur in dickerem, geschlossenerem Auftrag auch auf größeren Vasen, Räuchergefäßen u. dgl. vor, deren gedrungenere Formen durchaus noch auf die Mingzeit (Dresden, Porzellanslg., Taf. 58), deren häufigeres Vorkommen jedoch wohl gleichfalls wieder auf die hier vorliegende Periode hinweisen. Sie findet sich daneben am häufigsten an kleineren, birnförmigen, flaschenartigen Vasen mit oben verkropftem Hals, um den sich unten stets ein hell schmutzig braun glasierter Drachen windet. Und ebenso ist wohl aus den gleichen Gründen auch erst in diese Zeit der größte Teil der (S. 197) erwähnten Stücke mit der goldbraunen (tze kin) Glasur (Dresden, Porzellanslg.) zu setzen. Von diesen sind die kleineren Vasen häufig, die aus goldbrauner Glasur immer mit jener gleichfalls bereits (S. 197) erwähnten Ornamentik aus weißer Masse (slip, engobe) verziert, die, meist Blumen oder Vasen (Taf. 58) mit solchen, daneben am Hals herabhängende Schnürengehänge darstellend, stets breit und ziemlich roh ausgefallen ist. Sie scheinen z. T., weil sie in Persien häufiger vorkommen, auch für den Export angefertigt worden zu sein. Daneben findet sich dann aber diese braune Glasur auch bisweilen, ähnlich wie an den oben (S. 203) erwähnten, kleinen Schalen, als Randeinfassung an kleineren Stücken verwandt[802]) (Dresden, Porzellanslg.), wie sie später vielfach in China, häufiger noch in Japan angewandt worden ist. Sie ist hier allerdings meist recht matt und glanzlos ausgefallen, vielleicht weil man es damals noch nicht, wie später (s. S. 234 u. 237) verstand, verschiedene Scharffeuerglasuren an einem Stück zu brennen.

Ferner wird noch berichtet, daß auch diese Zeit noch nicht das geringste Gefallen an den durch die bereits erwähnte (s. S. 73 u. 133) Transmutation der Metalle hervorgerufenen, unbeabsichtigten Farbveränderungen der Glasuren im Feuer des Brennofens fand[803]), die in der folgenden Periode des chinesischen Porzellans (s. S. 256) zu so großer Bedeutung und Ausnutzung kommen sollte. Derartige Stücke sollen damals einfach weggeworfen und nicht in den Handel gebracht worden sein. Anscheinend war demnach diese Epoche noch zu einfach, um schon an diesen raffinierten Farbspielen Freude zu finden.

Hergestellt wurden damals alle Gegenstände, die auch bisher im Porzellan angefertigt worden waren. In dieser Beziehung konnte das Porzellan auch wohl den Kreis der Sujets nicht mehr erweitern. Neu für uns erscheinen in den Listen der damals an den Kaiser gesandten Stücken nur: Schach- und Gobangbretter, Gefäße mit Röhren zur Aufnahme von Öldochten, Schirme, Pinselstile, faßförmige Hängeblumenvasen in Form halber Vasen und Pinselhalter. Daneben fallen die vielen Dosen und Kasten auf für Parfüme, Fächer, Schmuckstücke, Hüte und Betelnüsse, so daß dies eine ganz besondere Spezialität dieser Zeit gewesen zu sein scheint. Auch werden wieder durchbrochene Sachen erwähnt, so Räuchergefäße, deren durchbrochene Wandungen Paradiesblumen darstellten, und plastisch durchgeführte Pinselableger, die Meereswogen, die drei Drachen,

und Landschaften darstellten. Sie sind also damals trotz des (S. 201) erwähnten Ersuchens des Zensors an den Kaiser ausgeführt worden.

Erhalten haben sich aus dieser Zeit vor allem Töpfe, Vasen, Kannen, Schalen, Fischkübel, Räuchergefäße, Lichtschirme, Figuren (Taf. 62), Einsatzständer, alle in den verschiedensten Formen (Taf. 60—66). Sie sind meist ziemlich dickwandig und noch recht kraft- und ausdrucksvoll gehalten, so daß sie sich noch stark von den Arbeiten der folgenden Zeit unterscheiden. Reliefverzierungen kommen selten vor (Taf. 64 u. 65)[804]). Bei einigen von ihnen jedoch macht sich auch jetzt wieder der Einfluß der Metallkunst bemerkbar: Viele dieser Arbeiten sind nämlich wieder Bronzevorbildern nachgebildet und dann oft scharfkantig ausgefallen (Taf. 64). Andere, die mehr oder weniger stark ausgebuckelt sind, sind ersichtlich getriebenen Metallarbeiten entnommen (s. S. 210), für die freilich bisher keine Vorbilder festzustellen waren. Unverkennbar ist aber auch jetzt das Streben nach Größe und Monumentalität. Denn nicht allein werden auch nun wieder mehrfach große Fisch- und Pflanzenkübel angefertigt, darunter, wie bereits angeführt (s. S. 202 u. 205; Taf. 65), auch solche mit Drachen, die wohl den in dieser Periode so viel erwähnten Drachenbecken entsprechen: es kommen jetzt auch bei uns (Dresden, Porzellanslg., Taf. 63) und in Persien, ferner im Porzellanhaus zu Ardebil (s. S. 13), größere, dickwandige Vasen vor, die schon fast über einen Meter hinausgehen, die jedoch keineswegs ein besonderes technisches Können verraten; denn allzu deutlich sind auch bei ihnen, was eine spätere Zeit wunderbar zu vermeiden gewußt hat, die Ansatzstellen der für sich aufgedrehten Teile sichtbar geblieben. Und auch sonst sind sie unförmlich und plump gestaltet.

Dagegen sind delikate Stücke auch in dieser Zeit, soweit wir dies beurteilen können, selten. Doch kommen trotz des oben (S. 201) erwähnten Ersuchens des Zensors auch jetzt durchbrochene Sachen vor[805]). Desgleichen erscheint auch die Zeichnung der Ornamentik, sowohl die gemalte wie eingeritzte, meist flüchtig, wenn auch verglichen mit der der folgenden Zeit, oft recht ausdrucksvoll und flott. Vor allem aber fällt wieder ein besonders geschicktes Anschmiegen der Ornamentik an die Formen und ihre einzelnen Teile, desgleichen ihre gleichmäßige Verteilung über die Flächen auf, wobei ersichtlich wieder vielfach chinesische Brokatstoffe Vorbilder gewesen sein werden. Erstaunlich aber ist der Reichtum und die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts. Fast alle Stoffgebiete, die das chinesische Porzellan überhaupt kennt, scheinen damals schon zur Anwendung gelangt zu sein. So wechseln figürliche mit Tier- und Pflanzendarstellungen, unter letzteren stilisierte mit mehr naturalistischen ab. Auch Grundmusterungen, die ganze Teile mit ausgesparten Bildfeldern bedecken, sind sehr beliebt und oft recht wirkungsvoll angebracht. Doch wurden allem Anscheine nach gewisse Darstellungskreise bevorzugt, ganz besonders spielende Kinder, ferner Drachen und fliegende Vögel, unter diesen meist Störche und Kraniche zwischen stilisierten, sich schlängelnden Wolkenbändern, von denen letztere sich ganz besonders zur gleichmäßigen Aufteilung über die ganzen Flächen eigneten und dann finden sich auch bisweilen wieder gewundene Ranken im persischen Stil, doch von

etwas anderer Art, als die der früher (S. 185) erwähnten, der Zeit des Kaisers Tschêng-Tê zugeschriebenen Porzellane, bei denen es sich jedoch sicherlich wieder um „muhammedanische" handeln dürfte. Sie sind merkwürdiger Weise in der folgenden Periode, im 18. Jahrhundert, wieder nachgebildet worden (s. S. 268).

Eine ganze Reihe der Motive, die sich auf den für den Kaiser angefertigten Stücken befinden, erscheint für uns neu. So werden genannt: symbolische Blumen des Mitsommers, Orchideen, Wassermelonen und Wasserrohr, Aprikosenblätter, Fruchtgewinde, vollständige Blumengründe, Randeinfassungen von Bambusblättern, von Trauben und Spiralranken, dann Landschaften, darunter die „Edelsteinberge" mit Meereswogen, mit Hügeln und Wasser, Flußufer und Bäume mit wilden Tieren, ferner Drachen mit nach vorn gewandtem Kopf, Elefanten mit Edelsteinvasen, um Blumen fliegende Insekten, um Pflaumenblüten summende Bienen, die „hundert" Drachen, die „hundert" Hirsche, die „hundert" Störche, weiter die „hundert"[806]) Knaben und solche, die Cassiablumen abpflückten, figürliche und historische Szenen mit Versen, Schriftzeichen verschiedenster Art, diese auch als Randeinfassungen, darunter auch in Sanskrit Aufschriften in alter Siegelschrift, alte, in Lo-yang gefundene Schriften, ein symbolischer Kopf, der in vier Puffern frisiert war, „ewig sichernden Frühling" bedeutende Schriftzeichen, Münzen, Flammen ausstoßende Perlen, die vier Lichter, den Stern des langen Lebens anbetend, Musikinstrumente, endlich Brokate und Bänder verschiedener Art, darunter auch Bandgeschlinge.

Wichtig aber ist, daß in dieser Zeit, veranlaßt durch den ungewöhnlich starken Exporthandel nach allen Himmelsrichtungen hin, allem Anscheine nach mit einer Konsequenz, wie dies im chinesischen Porzellan bisher noch nie geschehen ist, besondere Porzellangattungen für das Ausland hergestellt wurden, denen man meist ihre Bestimmung auf Grund ihrer viel schlechteren Arbeit nur zu deutlich ansieht. Die beste von ihnen besteht aus ziemlich dickwandigen, flachen, mehr oder weniger großen Schalen, die im Spiegel wie auf den Rändern meist mit ziemlich breit hingesetzten landschaftlichen Darstellungen, oft in Verbindung mit Tieren, wie Vögeln oder Rehen, dann Blumen, in z. T. flüchtiger, z. T. aber auch sehr geistreicher Zeichnung in jenem blassen, aber in mehreren Abtönungen zugleich auftretendem Blau bemalt sind, das für die gewöhnlicheren Stücke der Wan-Li-Zeit so charakteristisch ist. Sie dürften auch alle wohl aus King-tê tschên stammen. Ihre Zahl ist bei uns noch auffallend klein (Dresden, Porzellanslg.). Um so zahlreicher müssen sie dagegen nach Persien gelangt sein, da das kaiserliche Schatzhaus in Konstantinopel von ihnen allein viele Hunderte birgt, wo man daher auch allein diese Gruppe studieren, dabei die erstaunliche Mannigfaltigkeit ihrer Bemalung bewundern kann (Taf. 67). Nur der Grundtypus und die Zeichnungsart bleiben bei allen dieselben; sonst aber wechseln Motive und Anordnung beständig, als ob man damals aus irgend einem Grunde immer etwas Neues hätte schaffen wollen und so führen sie uns zum ersten Male jene erstaunliche Fruchtbarkeit der Phantasie der Chinesen auf dem Gebiet der ornamentalen Erfindung vor Augen, die später noch so häufig zu beobachten sein wird[807]).

Um so eigenartiger wirkt dagegen eine andere Gruppe von kobaltblau bemalten Porzellanen dieser Zeit, die in der Hauptsache wieder aus großen, flachen, daneben aber auch aus kleineren und auch tieferen Schalen besteht, sowie Flaschen, Wasserpfeifen, darunter häufig in Form von Kröten, liegenden Elefanten (Dresden, Porzellanslg., Taf. 68 u. 69), seltener auch von Eichhörnchen (Dresden, Porzellanslg.), weiter Vasen, darunter auch wieder einige große Deckelvasen und auch einigen kleineren, bauchigen Kännchen mit langem, oben ausgezogenem Hals und schlankem, dünnem Ausguß, der aus den an die Wandungen gelegten Zweigen emporsteigt, die jedoch merkwürdigerweise fast immer ohne Henkel sind (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Taf. 68 oben, Dresden, Porzellanslg.)[808]. Alle diese Stücke fallen sehr durch ihre Machart auf. Die Wandungen sind außer bei den Vasen und Wasserpfeifen ganz ungewöhnlich dünn, fast wie bei Eierschalenporzellanen, die Masse erscheint immer bläulich, doch wenig sorgfältig bearbeitet und unrein[809]), sowie ganz erstaunlich glasig und durchsichtig. Ersichtlich ist ihr hier zur Verbilligung weniger Kaolin als sonst beigefügt. Auch ist die Glasur am Rande häufig abgesprungen[810]) und es klebt reichlicher, als gewöhnlich in dieser Zeit (s. S. 203), ja fast immer, Sand am Boden. So machen diese Stücke fast alle den Eindruck flüchtiger und wenig sorgfältiger Arbeiten, was sie von vornherein als Massenprodukt ausweist. Das gilt ebenso von der Malerei, die in der Regel ziemlich bleich, sonst etwas schwärzlich, doch nie wirklich rein und leuchtend ausgefallen ist. Noch eigenartiger aber als ihre technische Ausgestaltung ist ihre künstlerische. Hier vor allem findet sich die bereits oben erwähnte (s. S. 208) Anlehnung an getriebene Metallgefäße und auch wieder das Eindringen anscheinend persischer Ornamentik. Denn so gut wie immer[810]) erscheinen die Ränder der Schalen in von leicht ausgebuckelten, ausgezogenen Rändern eingefaßte, runde oder ovale Bildfelder eingeteilt, ebenso oft auch die Ränder leicht ausgezackt und auch die Flaschen und sonstigen Hohlgefäße zeigen eine verwandte Oberflächengestaltung. In der Ornamentik aber treten sich vier ganz verschiedene, oft freilich an demselben Stück vereinigte Typen gegenüber. Größere Flächen, wie vor allem die der flachen Schalen, zeigen in der Regel figürliche oder Pflanzen- und Tierdarstellungen rein chinesischen Charakters, von denen die letzteren oft noch stark an die der soeben erwähnten Gruppe erinnern (Taf. 68 unten). Besonders auffallend sind hier an den großen Vasen große, ins Rund gefaßte Darstellungen, meist figürlichen Inhalts, die fast immer in Innenräumen meist Szenen vom kaiserlichen Hofe darzustellen scheinen, bei denen die Figuren immer auf einem ganz scharfgezeichneten, nach hinten steil, doch ohne perspektivische Verkürzung aufsteigenden Fließengrund stehen, der völlig fremdartig wirkt (Dresden, Porzellansammlg). Daneben treten dann, vor allem in den eben erwähnten, leicht erhabenen Umrahmungen ganz seltsam stilllebenartig zusammen- und hintereinander geschobene Haufen chinesischer symbolischer Geräte auf, wie sie in dieser Anordnung die chinesische Kunst nie wieder gesehen hat, die ihr auch, da sie ja nur ein Über- und nicht ein Hintereinander der Anordnung kennt, völlig fremd sind. Und schließlich finden sich, meist zwischen jenen Feldern,

eigenartige, aus dünnen Schnüren und Quasten bestehende Gehänge (Taf. 68 unten), wie solche ähnlich auch schon an den (S. 207) erwähnten, braun und blau glasierten Arbeiten mit in weißer Masse aufgetragener Ornamentik vorgekommen sind, sowie endlich an gleicher Stelle seltsam stilisierte, aufsteigende Pflanzenmotive in für die chinesische Kunst ganz fremdartiger symmetrischer Anordnung mit z. T. aufgerollten Ranken mit Blattwerk und tulpenähnlichen oder sonst rosettenartigen Blumen, die auf den großen Flächen der großen Vasen zu ganz reichen, komplizierten Gebilden geführt haben, die gleichfalls völlig unchinesisch wirken, vielmehr weit eher wieder westasiatischen Ursprungs zu sein scheinen. Alle diese Bemalungen zeigen wieder eine merkwürdig reiche Abwechslung, ja fast eine noch größere als die der vorhergenannten Gruppe. Kaum je dürften sich auf den so zahlreichen Stücken gleiche Motive wiederholen. Sie sind auch wieder ungemein flott und geistreich, doch weit flüchtiger als bei jenen hingeworfen. Daneben finden sich auch einige kleinere, meist tiefe Schalen, die wie die erwähnten Kannen, bei gleicher Dünnwandigkeit und Gestaltung eine viel feinere, saubere Masse und die gleiche Ornamentik, doch in viel feinerer, ja sogar ganz ungewöhnlich delikater Ausführung zeigen, und auch meist in einem reineren, vielfach ungemein zarten, duftigen Blau gehalten sind (Dresden, Porzellanslg., Taf. 69 oben; London, Brit. Mus.) und unzweifelhaft wohl die ursprünglichen Vorbilder darstellen, denen alle übrigen unter starker Verwilderung nachgebildet worden sind. Sie gehören zu den allerfeinsten Arbeiten, die wir aus dieser Zeit kennen. Dies plötzliche Auftauchen und Beieinandersein so vieler der chinesischen Kunst bisher und auch später wieder ganz fremd gewordener Motive erscheint äußerst merkwürdig und in der Tat stehen wir hier vor einem ausgesprochenen Exportporzellan, das nicht nur gleich dem vorher genannten massenhaft, wie dies allein schon die Bestände des Konstantinopler Schatzhauses beweisen, wiederum im westlichen Asien vorkommt: es ist auch dem Chinesen, der Europa betritt, eine völlige Überraschung und stellt, wie seine reichen, alten Bestände in Europa beweisen (Dresden, Porzellanslg., königl. Schloß Charlottenburg bei Berlin, Schloß Favorite bei Baden usw.)., unzweifelhaft das erste chinesische Porzellan vor, das dank den jetzt immer reger werdenden Beziehungen zwischen China und Europa in wirklich größeren Mengen zu uns gelangt ist, um hier von den verschiedensten Fayencefabriken des 17. und 18. Jahrhunderts kopiert und von den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts auf ihren Bildern abgemalt zu werden[811]). Es ist auch dasjenige Porzellan, das bei uns in dieser Zeit am häufigsten in prächtigen, der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörenden Metallfassungen vorkommt (London, Brit. Mus., Vict. u. Albert-Mus.; Baltimore, Slg. Walters; Berlin, Kunstgewerbemus.; Taf. 68 oben), ein Zeichen, wie sehr es noch immer am Anfange um seiner Seltenheit willen geschätzt gewesen sein muß[812]). Es ist jedoch auch nach dem benachbarten Inselreich der Japaner herübergekommen, um auch hier, wo man am Anfang des 16. Jahrhunderts nun auch dazu gelangt war, aus einheimischen Stoffen sein eigenes Porzellan herzustellen, vielfach, wie ältere Bestände japanischen Porzellans bei uns zeigen (Dresden, Porzellanslg.),

für den Export nach Europa nachgebildet zu werden[813]). Es hat dann schließlich auch seinen Weg wieder nach den Sundainseln gefunden[814]). So ist es denn kein Wunder, daß, da die Chinesen sich in solchen Fällen meist schlauerweise dem Geschmack ihrer Abnehmer anzupassen pflegten, bei diesen ausschließlich für das Ausland bestimmten Porzellanen sich einheimische Motive wieder mit fremdländischen gemischt haben. Woher aber sind diese damals zu den Chinesen gekommen? Es dürfte sicher sein, daß sich hier persische mit europäischen Einflüssen vereinigt haben. Denn jenes malerische Hintereinanderordnen der Symbole kann doch wohl nur auf Grund europäischer Malerei erfolgt sein, die damals die schon tief in China eindringenden Missionare den Chinesen übermittelt haben dürften. Kommt doch gelegentlich unter diesen Stücken auch ein solches vor, das in seiner Ornamentik schon europäische Buchstaben aufweist. Die symmetrisch sich aufrollenden Ranken mit ihren großen Blumen aber weisen wieder nach Persien hin, das ja auch sonst schon in dieser Periode in künstlerischer Beziehung auf das chinesische Porzellan seinen Einfluß ausgeübt hat (s. S. 185 u. 190). Auch sind arabische Beischriften, freilich durchaus unlesbar, bisweilen der oben bezeichneten Ornamentik beigemischt (Dresden, Porzellanslg.). Das Motiv der Quastenbehänge aber scheint mit jenen Bandgeschlingen zusammenzuhängen, die auf den für den Kaiser angefertigten Arbeiten, wie oben (S. 209) angegeben, vorgekommen sein sollen. Es ist wohl rein chinesischen Ursprungs und entspricht den Kettengehängen, mit denen so oft die buddhistischen Götterbilder in China geziert sind und kommt in der Tat auch auf Porzellanen ganz rein chinesischen Charakters dieser Zeit vor (Dresden, Porzellanslg., Taf. 61). Warum aber gerade alle diese Motive ausgewählt und vereinigt wurden, bleibt vorläufig noch ein völliges Rätsel. Hergestellt aber sind diese Arbeiten alle gleichfalls in King-tê tschên. Das beweisen allein schon einige tiefe, kleinere, zu dieser Gruppe gehörende Schalen, die außen diese Motive, darunter auch die Gehänge, in vielfarbigen Schmelzfarben, auch in Verbindung mit Türkisgrün ausgeführt zeigen (Konstantinopel, Mus.), die alle völlig den bei den hier sonst besprochenen Arbeiten verwandten Motiven gleichen. Vielleicht, daß es damals Fabriken gab, die ganz ausschließlich für den Export arbeiteten. Doch sind damals und auch schon früher, wie dies allein schon die Dresdener Sammlung beweist, auch Stücke zu uns und auch nach Persien gelangt, die nichts mit diesen Arbeiten zu tun haben, vielmehr durchaus den hier für China selber hergestellten Porzellanen entsprechen.

Was aber heute aus dieser Zeit auf den Sunda- und den benachbarten Inseln, sowie auch auf Zanzibar gefunden wird und zumeist schon in unsere ethnographischen Sammlungen gelangt ist, das stellt z. T. wohl sicherlich das Schlechteste und Minderwertigste dar, was China je an Porzellanen hervorgebracht hat. Ganz roh sind auf diesen Stücken die Masse und die Glasur gehalten, so daß erstere kaum noch auf den Namen Porzellan Anspruch erheben kann, der Brand ist völlig sorglos betrieben und die Bemalung in Kobaltblau, doch häufiger noch in bunten Schmelzfarben, so flüchtig wie nur irgend möglich durchgeführt (Dresden, Porzellanslg.). Man behandelte diese Völker ersichtlich wie Wilde,

wobei man wohl stark auf deren Freude an bunten Farben spekulierte. Merkwürdigerweise jedoch wurden manche dieser Stücke auch nur in türkisgrüner Farbe bemalt, doch von weniger blauem Ton, als sie sonst in dieser Zeit verwandt ward [815].

10. DAS ENDE DER MINGDYNASTIE.
(1619—1643.)

Mit der Regierung des Kaisers Wan-Li ist dann die Kraft der Mingdynastie endgültig erloschen. Schwächliche, jugendliche Herrscher kamen nun auf den Thron, die das große, gewaltige Reich infolge der Mißwirtschaft der letzten Zeit nicht mehr in Ruhe zu halten wußten, und als unter dem letzten Kaiser dieser Dynastie Tschung-Tschêng im Innern des Reichs eine gewaltige Empörung ausbrach, bemächtigte sich der inzwischen immer mehr erstarkte Stamm der Mandschus, von der kaiserlichen Partei zunächst selber zur Hilfe herbeigerufen, des Landes, und Schi Tsu, ihr kraftvoller Führer, bestieg unter dem Namen Schun-Tschi den Thron des Reiches der Mitte. Damit war es mit der Mingdynastie völlig zu Ende und eine neue fremde Dynastie, die der Ts'ing trat an ihre Stelle, die anfangs äußerst kräftig und geschickt, dann gleichfalls langsam erschlaffend, China bis in unsere Tage regiert hat.

Daß unter diesen Umständen die bisher noch recht blühende Porzellanindustrie schnell herunterkam und endlich ganz erlosch, ist nur zu begreiflich. Die chinesischen Quellen schweigen sich über diese Zeit völlig aus, so daß wohl anzunehmen ist, daß es damals keine kaiserliche Manufaktur mehr gab und Stücke, die die Marke der jetzt regierenden Kaisers T'ien-K'i (1621—1627) und Tsch'ung-Tschêng (1628—1643) tragen, finden sich auch nur äußerst selten und sind dann ohne künstlerischen Wert [816]. Sie zeigen zwar noch immer die bisherigen Dekorationsweisen der Mingzeit, so die blaue Unterglasurmalerei und die der einfarbigen Ornamentik auf andersfarbigem Grund (London, Brit. Mus.); doch, Kunst wie Technik erscheinen nun völlig verwildert und lassen kaum die Höhe ahnen, auf der sie noch vor so kurzer Zeit gestanden haben [817]. Dennoch wurden auch in dieser Zeit noch in King-tê tschên, charakteristischerweise aber nicht in der kaiserlichen Manufaktur, sondern in einer privaten, die in der Siao-nan- (d. h. kleine Süd-) Straße sich befand, Porzellane hergestellt, die, zwar etwas grob in der Masse, doch sauber in der Form gewesen zu sein scheinen. Sie wurden nach jener Straße Siao-nan-yao genannt [818]. Auch hörte der Exporthandel noch keineswegs ganz auf, zumal sich damals erst, im Jahre 1634, die Engländer neben den Portugiesen und Holländern in China festsetzten. Noch im Jahre 1637 hören wir von zwei Chinesen, die in Ardebil in Persien mit Porzellan handelten [819]. Daneben aber wird sicherlich noch das oben geschilderte (s. S. 210), eigenartige Exportporzellan der letzten Zeit weiter in großen Mengen hergestellt und nach Europa und wohl auch nach Persien gesandt worden sein, da sonst bei uns kein Porzellan vorhanden wäre, das dieser Periode zugeschrieben werden könnte. Auch würde es sonst wohl schwer-

lich so stark die europäische Fayencefabrikation beeinflußt haben und so oft auch auf den Stilleben der damaligen holländischen Maler wiederkehren. Am Schluß dieser Epoche scheint es dann aber eine Zeit gegeben zu haben, in der infolge der Unruhen kein Porzellan mehr in China hergestellt wurde, infolgedessen die Holländer, die damals von allen Europäern allein mit Japan Handel treiben durften, dies Land zur Erweiterung seiner Porzellanproduktion ermutigten und damit überhaupt erst seinen Exporthandel mit Porzellan begründeten. Der Mangel an Porzellan soll aber damals in China selber so groß gewesen sein, daß die Chinesen sogar noch 1659, als schon die neue Dynastie der Mandschu begründet war, es nicht unter ihrer Würde hielten, es in Japan einzukaufen[820]). Damit aber endete diese so ruhmreiche und wichtige Epoche des chinesischen Porzellans, ganz anders als die vorhergehende der Sungzeit, mit einem Verfall der traurigsten Art, aus dem sich die folgende Periode sicherlich nur mit großer Mühe empor gearbeitet hat, um dann freilich das bisher Geglückte in vielen Beziehungen bei weitem zu übertreffen.

* * *

Erwähnt sei aber endlich noch eine nicht gerade kleine Gruppe von Porzellanen, die zwar niemals Datierungen zeigen, jedoch um einer datierten europäischen Fassung willen spätestens dem Ende dieser Periode[821]) anzugehören scheinen, obgleich sie viel mehr Berührungspunkte mit den Porzellanen der folgenden Periode aufweisen. Es handelt sich hier ausschließlich um größere oder kleinere Vasen von kugeliger Form mit längerem Hals oder flaschenkürbisartige, ferner um Henkelkannen mit und ohne Ausguß, die kugelig, daneben bisweilen auch zylindrisch gestaltet sind, die in oft recht lebhafter kobaltblauer Malerei fast immer figürliche Darstellungen in Landschaften zeigen, darüber in sehr charakteristischer Weise meist kleinere Teile von jenem symmetrischen, fremdartigen Blumen- und Blattwerk, das für die Hauptgruppe des Exportporzellans der Wan-Li-Zeit so charakteristisch gewesen ist (s. S. 211) (Hauptbestände: Dresden, Porzellanslg.; Konstantinopel, Schatzhaus u. Mus., Taf. 70). Fast alle diese bei uns gar nicht selten vorkommenden Stücke sind weit besser gearbeitet und weisen auch eine viel bessere Masse und Glasur auf als selbst die meisten der besseren Erzeugnisse der Wan-Li-Zeit; sie zeigen auch fast immer das Kobaltblau in Tönungen, die auf bezeichneten Stücken dieser Zeit nie vorkommen, wohl aber auf solchen der Zeit der Ts'ingdynastie. Daneben gleichen auch die Formen und die Darstellungen vielmehr denen der letzteren, desgleichen die ruhige Zeichnung, die fast nie mehr den Schwung der letzten Mingzeit zeigt. Und so geben sich diese Stücke in der Regel weit mehr als Erzeugnisse der folgenden Periode, der der Ts'ingdynastie und nur ein einziges Element, das symmetrische Blattwerk weist noch auf die Mingzeit hin, die dieses Motiv aber der folgenden gar wohl überliefert haben kann und so muß weiteres Forschen lehren, ob diese Stücke wirklich auf Grund der Datierung einer bisher einzigen

europäischen Fassung [822]) in eine Zeit zu versetzen sind, in die sie sonst gar nicht mehr hineinpassen, oder ob sie nicht eher die Anfangserzeugnisse der folgenden Epoche darstellen, aus der wir sonst kaum Proben besitzen. Eins aber steht fest — das beweist schon allein ihr häufiges Vorkommen im Orient, wie bei uns — daß auch dies Porzellan damals viel exportiert worden ist. Die erwähnten Henkelkannen können dabei auch kaum ohne europäische Beeinflussung entstanden sein [823]). Doch stellte dies Porzellan dann ein viel besseres Exportporzellan dar als das, was in der Zeit des Kaisers Wan-Li und auch nachdem noch zu uns gelangt war. Auch das spricht sehr dafür, daß es nicht aus dem Ende der Mingzeit stammt [824]).

VIII.

DIE PORZELLANFABRIKATION IN KING-TÊ TSCHÊN IN DER ZEIT DER TS'INGDYNASTIE.

1644—1912.

1. DIE ZEIT DES KAISERS K'ANG-HI.

(1662—1722.)

Mit der Dynastie der Ts'ing, unter welchem Namen das Herrschergeschlecht der Mandschus im Jahre 1644 den Thron bestieg, um dann bis in unsere Tage hinein denselben innezubehalten, beginnt, obwohl auch diese Dynastie, wie einst im 13. Jahrhundert die der Mongolen, der Yüan, rein barbarischen Ursprungs war, wiederum eine Blüte des chinesischen Porzellans, ja es kann, nimmt man Technik und Kunst zusammen, kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß jetzt erst unter den Kaisern der Mandschus das chinesische Porzellan in vieler Beziehung seinen eigentlichen Höhepunkt erreichen sollte. Jetzt werden alje lene Kunstmittel, die die bisherige lange Entwicklung und für seine Ausbildung so fruchtbare Zeit der Mingdynastie dem Porzellan zugebracht hat, zur vollsten Ausnutzung geführt, jetzt erst wird die Technik so vervollkommt, daß es Schwierigkeiten kaum noch zu geben scheint und über allem lagern eine so feine Kultur und Delikatesse, wie sie nur eine lange, sich stetig steigernde Entwicklung zuwege zu bringen vermag. Erst in dieser Zeit hat daher das Porzellan Charakter erhalten, der ihm auf Grund der so unübertrefflichen Feinheit seines Materials gebührt und es zu einem der edelsten Kunsterzeugnisse gemacht hat, die je der Mensch geschaffen hat.

Auch die Mandschus waren ebensowenig wie einst die ihnen so verwandten Mongolen, ja wohl noch viel weniger als diese, der großen Kultur, die sie auf ihrem Eroberungszuge durch China antrafen, feindselig gesinnt. Im Gegenteil, sie griffen sie mit wahrer Leidenschaft auf und wurden bald, was wieder wohl ein Zeichen ihrer inneren Verwandtschaft mit dem unterworfenen Volke darstellt, ihre eifrigsten Vertreter und Förderer, die in dem Wiederaufblühen der Künste einen großen Teil ihres Ruhmes erblickten. Ja einer dieser Kaiser, der größte von allen, war sogar vorurteilslos genug, willig anzuerkennen, was andere von den

Chinesen bisher durchaus verachtete Völker auf dem Gebiete der Kultur geleistet hatten, um es sich nach Kräften zunutze zu machen. Das alles kam auch der Kunst zugute. Auf allen Gebieten herrschte hier nun bald neues, frisches Leben. Man ehrte wieder das Alte wie nur je zuvor und erstrebte daneben doch auch wieder, dem Zuge der Zeit folgend, das Neue, so viel man nur konnte. Von diesem Streben aber hat damals ersichtlich kein Gebiet der Kunst so große Vorteile gehabt wie das Porzellan.

Das Hauptverdienst an diesem neuen und großen Ausschwung dieses Produktes hat fast ausschließlich der zweite Herrscher dieser Dynastie, der große Kaiser K'ang-Hi (1662—1722) gehabt, einer der bedeutendsten Regenten, die über China geherrscht, ja wohl überhaupt je auf Thronen gesessen haben. Er war in der Tat eine ganz ungewöhnlich machtvolle und kluge Persönlichkeit, der China unendlich viel verdankt, die sicherlich auch den politischen und kulturellen Verfall des Landes weit über ein Jahrhundert aufgehalten hat. Durch seinen festen Willen wurde das von Krieg und Rebellion verwüstete und ganz zerrissene Reich wieder geeint und beruhigt, dabei seine Rasse zur herrschenden gemacht. Durch seinen festen Willen wurde das ganze ungeheure Reich so organisiert und verwaltet, daß überall Ruhe und Zufriedenheit herrschten, überall die Möglichkeit zu gedeihlicher Weiterentwicklung gegeben war. Es war ein Erstarken und Befestigen des Reiches sichtbar,wie man es nach den traurigen, eben vergangenen Zeiten wohl kaum so bald erwartet hätte.

Denselben festen Willen aber verspürt man auch in dem Verhalten des Kaisers zu den Künsten, die, weil sie bisher immer eine so große Rolle im Kulturleben der Chinesen gespielt hatten, nun auch unter seiner Regierung mit allen zur Verfügung stehenden Kräften zu neuer Blüte gebracht werden sollten. Er selber ergriff dabei die Initiative: schon im Jahre 1680, im vierzehnten seiner selbständigen Regierung, ließ er in seinem Palaste zu Peking zwölf Werkstätten errichten, um in ihnen alles, was China bisher auf den Gebieten der Kunst geleistet, wieder zu neuem Leben zu erwecken. Aus allen Teilen seines weiten Reiches wurden darum die erfahrensten Künstler zusammengeholt, die an dieser Stelle ihr Können bekunden sollten. Auch die Porzellanindustrie sollte nach Peking verlegt werden, was freilich aus mancherlei Gründen mißlang. Es handelt sich um den Versuch einer Konzentration der Kunst an einer einzigen Stelle, der fast an das Zeitalter Ludwigs XIV. in Frankreich erinnert und nur das Werk einer ungewöhnlich machtvollen Persönlichkeit sein konnte. Diese Werkstätten haben dann das ganze Jahrhundert hindurch bestanden. Gleichzeitig aber interessierte sich dieser große Kaiser, der halb Barbar, halb Gelehrter war, auch für die Vergangenheit der Kunst des seinem Geschlecht soeben erst unterworfenen Volkes. Auf seinen Befehl wurde durch eine besondere Kommission von Gelehrten und Künstlern eine große Encyklopädie über alle bisherigen chinesischen Künstler angefertigt, die in nicht weniger als 100 Büchern erschien, zu denen der Kaiser selbst die historische Einleitung schrieb. Und so hätte in der Tat kaum ein eingeborener Herrscher mehr für die Kunst seines eigenen Volkes tun können, als es damals von diesem halben Fremdling gegenüber der Kultur eines unterworfenen Volkes geschah.

Denselben festen, unerbittlichen Willen aber erkennt man auch, überblickt man, was dieser Kaiser aus der in den letzten Tagen der Mingdynastie so stark heruntergekommenen Porzellankunst wieder gemacht hat, zu welcher Höhe er sie aus ihrem bis dahin tiefsten Verfall von neuem erhob. Freilich er hatte zu diesen Taten Zeit genug. Ein langes Leben war diesem sehr jung zur Regierung gelangten Herrscher — zum größten Glück für China — beschieden; aber, unermüdlich wie er war, hat er die Zeit klug ausgenützt und so allein die großen Erfolge erzielt, die immer den Ruhm seiner Regierung ausmachen werden.

Dabei ist, genau genommen, die Regierung dieses Kaisers, wie überhaupt die der ganzen Ts'ingdynastie auf dem Gebiete des Porzellans keineswegs eine Epoche allgemeiner Neuerungen von Grund aus. In dieser Beziehung ist ihr die Mingdynastie bei weitem überlegen gewesen. Aber, wenn in irgendeiner Zeit, so kann man in dieser sehen, wie in China alle Kunst einer Epoche in erster Linie sich zusammensetzt aus der der gesamten Vergangenheit, wie stets die Kunst der jedesmaligen Gegenwart so weit wie möglich, sich als die Summe der in der Vergangenheit wirksamen Kräfte darstellt. Es ist eben bei diesem wohl konservativsten Kulturvolk der Welt nie etwas verloren gegangen von dem, was einmal geleistet wurde. Nur erhält, da der menschliche Geist, seiner natürlichen Veranlagung gemäß, doch nie ganz stille zu stehen vermag, alles seine besondere Brechung, seinen besonderen Charakter durch den neuen Geist, durch das neue Empfinden der Zeit, das hier, wie stets, unter dem Einfluß der ständig wachsenden und sich steigernden Kultur von der naturgemäßen Einfachheit zu immer größerer Delikatesse und Verfeinerung geführt hat. Infolgedessen knüpft auch diese letzte Periode des chinesischen Porzellans in erster Linie an alle frühere Techniken und überlieferten Kunstweisen an: aber mit dem besonderen Sinn, daß sie die Tradition verfeinert, erweitert und verallgemeinert, daß ihre Technik immer kühner, ihre Kunst immer delikater und reicher wird, so daß bald höchstes Können mit feinstem Empfinden Hand in Hand geht und beide durch ihre Vereinigung Kunstwerke zuwege bringen, die zu den schönsten gehören, die die Keramik je gesehen hat. Gleichzeitig aber regt sich jetzt die Phantasie in einer Weise, wie dies bisher auf diesem Gebiete vielleicht noch nie der Fall gewesen ist: nicht genug tun kann man sich von nun an in der Erfindung immer neuer Dekorationsweisen, in der Kombinierung der verschiedenartigsten Techniken, vor allem aber in dem Wechsel der Ornamentik, die scheinbar alle Möglichkeiten zu erschöpfen strebt, indem sie unausgesetzt auf die Suche ausgeht, bald nach neuen Motiven, bald nach neuer Verwendung derselben. Und da in dieser Zeit auch eine Produktion einsetzt, so lebhaft und umfangreich, wie sie China noch nie erlebte, entsteht nun ein wirklich erstaunlich reiches und buntes Bild, das zu der Qualität des Geschaffenen auch noch die Fülle und Abwechslung bringt. Die Werke dieser Epoche sind es daher in erster Linie gewesen, an denen man zuerst die so überlegene Schönheit des chinesischen Porzellans erkannt hat, die um die Wende des 17. Jahrhunderts auch in Europa die früher geschilderte (s. S. 7) Porzellanleidenschaft erweckt und uns selbst endlich nach langem Bemühen die Erfindung des Porzellans gebracht haben. Die Erzeugnisse dieser Zeit sind auch

bei uns am frühesten und meisten gesammelt worden und auch jetzt noch am stärksten begehrt, mag auch das allmähliche Bekanntwerden der keramischen Erzeugnisse der T'ang-, Sung- und Mingzeit ihnen so manchen Liebhaber chinesischer Keramik entzogen haben. Trotzdem haben sie zuerst die Bedeutung des China-Porzellans der Welt offenbart.

Ausschließlicher Sitz der künstlerischen Porzellanproduktion ist auch unter der Ts'ingdynastie die bisherige Porzellanstadt King-tê tschên geblieben, neben der auch damals als wirklich künstlerische Produktionsstätten eigentlich nur die seit dem Anfang der Mingzeit bestehenden (s. S. 162) Manufakturen zu Tê-hua in der Provinz Fukien in Betracht kamen, deren Erzeugnisse bei uns wegen des gelblichen Tons ihrer Masse heute meist als blanc-de-Chine-Porzellane bezeichnet zu werden pflegen. Sie behielten auch in dieser Zeit die besondere Spezialität bei, die die Mingzeit hier ausgebildet hatte (s. S. 280). Es blieb so die allgemeine Porzellankonzentration bestehen, die in der Mingzeit hier begründet worden war. Schon im elften Jahre der Regierung des ersten Kaisers dieser neuen Dynastie Schun-Tschi (1644—1662) wurden wieder für die kaiserliche Manufaktur eigene Beamten ernannt, ein Beweis, daß damals bereits die unter den letzten Mingkaisern wahrscheinlich geschlossene kaiserliche Manufaktur wieder eröffnet wurde. Freilich verlangte man von ihr gleich etwas viel. Denn sie wurde 1654 beauftragt, für die kaiserlichen Palastgärten große Fischbehälter von 2½ Fuß Höhe und 3½ Fuß Breite herzustellen, woran man sich volle vier Jahre vergeblich versuchte. Auch wurden 1659 große Platten von 3 Fuß Höhe und 2½ Fuß Breite bestellt als Wandungen für offene Veranden, doch mit demselben Erfolge, weshalb der Kaiser von der Herstellung endlich abstand, um die Arbeiter nicht allzu sehr zu bedrücken. Es waren dies in der Tat auch so schwierige Aufgaben, daß sie z. T. erst bedeutend später glücken sollten, ja z. T. in Porzellan überhaupt nicht ausführbar erscheinen. Von der Herstellung der großen Fischbehälter stand der Kaiser auch ab aus Furcht, damit die Arbeiter doch zu sehr zu belasten[825]). Überhaupt bleibt es fraglich, ob in dieser Zeit der Betrieb in King-tê tschên schon wieder bedeutend war. Stücke mit dem Nienhao dieses Kaisers sind sehr selten; sie sollen alle von den Arbeiten der letzten Mingzeit noch kaum zu unterscheiden sein[826]). Doch darf man vielleicht in diese Zeit jene am Schluß der Darstellung der Porzellanentwicklung der Mingzeit charakterisierte (s. S. 215) Gruppe von kobaltblau bemalten Porzellanen setzen, die, obwohl fast nicht mehr den Charakter von Erzeugnissen der Mingperiode zeigend, dennoch heute noch vielfach dieser Epoche zugeschrieben werden. Daß aber daneben damals schon wieder vielfarbig bemalte Porzellane hergestellt worden sind, erscheint nicht allzu wahrscheinlich in Anbetracht der Tatsache, daß allem Anscheine nach (s. S. 227) solche auch noch nicht in der ersten Zeit des folgenden Kaisers angefertigt wurden[827]). So hat man sich wohl bei der Wiederaufnahme der in den letzten Jahrzehnten so heruntergekommenen Kunst zunächst noch recht bescheiden müssen.

* * *

Das wirklich neue Leben, die allgemeine Qualitätssteigerung und die enorme Vermehrung der Produktion hat sicherlich erst unter dem nächsten Herrscher, dem großen Kaiser K'ang-Hi, begonnen, sicherlich zunächst als Folge seines eigenen Interesses für Porzellan und der dadurch erfolgten, umfangreichen Bestellungen. Es sind damals zwei hohe Mandarine von diesem Kaiser der Manufaktur vorgesetzt worden, mit deren Namen dieser große Aufschwung aufs engste verknüpft ist, und die als die eigentlichen Urheber desselben anzusehen sind: im Anfange war es Lang-T'ing tso, der schon unter dem vorhergehenden Kaiser als Vizekönig der Provinz Kiangsi mit der Beaufsichtigung der kaiserlichen Manufaktur beauftragt worden war, später dann T'sang Ying Süan, der als Sekretär des Arbeitsministeriums 1683 die Leitung der kaiserlichen Manufaktur übernahm. Ersterer ist besonders berühmt durch die Erfindung schöner, neuer Glasuren, die während dieser Dynastie im Gegensatz zur Mingzeit wieder zu größerer Bedeutung gelangten. Sie erhielten auch nach ihm ihren Namen. Letzterer aber war es, der dann die allgemeine Steigerung des chinesischen Porzellans bewirkte, von der ein chinesischer Schriftsteller in der eigenartigen Sprache seiner Landsleute gesagt hat: „als T'sang Leiter der Porzellanwerke wurde, wurde oft der Finger des Gottes (d. h. des Gottes des Porzellans) mitten im Feuer des Ofens gesehen, wie er entweder die Zeichnung malte oder sie vor Leid schützte". Es ist diese Darstellung, die zur Erklärung der Leistungen dieser Zeit göttliche Beihilfe glaubte annehmen zu müssen, sicherlich ein deutlicher Beweis, wie hoch man die Arbeiten damals einschätzte.

Doch war wenige Jahre vor dem Beginn der Tätigkeit dieses Mannes über den Ort, wo diese Erzeugnisse hergestellt wurden, ein böses Ereignis hereingebrochen: während der letzten Auflehnung nämlich, die das unterworfene Chinesentum gegen die fremden Gewaltherrscher versuchte, d. h. während der Verschwörung des Vizekönigs von Jünnan Wu San Kueï war im Jahre 1674 die eben erst wieder aufgebaute kaiserliche Manufaktur in King-tê tschên völlig niedergebrannt worden. Doch scheint dies Ereignis keine allzu großen Folgen gehabt zu haben, da nirgends weiter von ihm die Rede ist. Von ganz besonderem Vorteil für die damalige Entwicklung des Porzellans, ja vielleicht wieder eine der Hauptursachen seines großen Aufschwungs ist dagegen wohl die Tatsache gewesen, daß jetzt, wie ausdrücklich gerühmt wird, die Arbeiter von allen Bedrückungen und Aussaugungen, die früher so oft erfolgt waren, befreit waren und daß auch alle Ausgaben aus der kaiserlichen Kasse bezahlt und nirgends mehr Dienste umsonst verlangt wurden. Das erhöhte sicherlich den Mut zur Arbeit. Schon im Jahre 1680 war ein Beamter des kaiserlichen Haushalts nach King-tê tschên gesandt worden, der in der kaiserlichen Manufaktur wohnen und sie beaufsichtigen mußte.

Im übrigen sind wir über King-tê tschên und seinen umfangreichen Betrieb in dieser wichtigen Periode des chinesischen Porzellans besser unterrichtet als über den irgendeiner anderen Zeit, dank den Berichten zweier früher (S. 3) schon erwähnten Jesuitenpater, die im Gefolge der damals in diesem Lande so überaus erfolgreichen Mission ihres Ordens nach China gelangt waren und nun,

um Europa endlich über das Geheimnis des chinesischen Porzellans aufzuklären, alles zu erfahren suchten, was über Herstellung und Ausschmückung dieses Erzeugnisses irgendwie zu erlangen war, ein Bemühen, das durch die große Vorurteilslosigkeit des damaligen Kaisers durchaus unterstützt wurde[828]). Denn Kaiser K'ang-Hi, der als Fremdling in keiner Weise so fest an den alten Gebräuchen und Gewohnheiten hielt, wie es die übrigen chinesischen Herrscher zu tun pflegten, ist sicherlich bis in unsere Zeit hinein derjenige unter den chinesischen Monarchen gewesen, der am meisten Hochachtung vor der Kultur Europas besessen hat. Es ist bekannt, daß sich an seinem Hofe Europäer, vor allem Jesuiten, als Astronomen, Feldmesser, Uhrmacher, Maler, Ärzte und Kartenmacher befanden, daß Europäer für ihn Geschütze gossen und den Kalender ausarbeiteten. Ferner hört man, daß der Kaiser an ihren Gemälden Gefallen fand und daß im übrigen das Christentum und seine Vertreter damals eine Duldung erfuhren, wie man dies bis vor kurzem noch nicht im entferntesten für möglich gehalten hätte. Da wurde es denn auch für jene beiden Jesuitenpater nicht allzu schwer, sich nun auch gründlicher über das so bewunderte Produkt des chinesischen Porzellans zu unterrichten. Von ihnen gelangte der Jesuitenpater Lecomte allem Anschein schon bald nach 1687 nach China[829]) — seine Berichte erschienen 1697 in Amsterdam im Druck — der andere, der weit bekanntere, Père d'Entrecolles, dagegen erst am Anfang des 18. Jahrhunderts; er blieb aber dort viele Jahre und seine Darlegungen, die viel ausführlicher, ja einen ganz umfassenden Bericht über alle Einzelheiten dieser interessanten Industrie zum Zwecke ihrer Nachahmung in Europa geben sollten, erschienen erst in den Jahren 1717 und 1724 in der bekannten Briefsammlung der Jesuiten, der „Lettres curieuses et édifiantes". Père d'Entrecolles hatte vor allem dadurch seine wirklich eingehenden und richtigen Kenntnisse über dies bisher den Europäern so unbekannte, von den Chinesen so geheimnisvoll behütete Gebiet erlangt, daß auch er wieder, wie schon einer seiner Vorgänger (s. S. 201), mit seiner Missionstätigkeit bis nach King-tê tschên selber vordrang und hier sogar Arbeiter der Manufakturen zu bekehren vermochte, die er dann fleißig auszufragen wußte. Daneben aber studierte er auch eifrigst die über diesen Gegenstand handelnden chinesischen Schriften. So kam er zu sehr günstigen Resultaten, die freilich insofern ihren Zweck verfehlten, als ja inzwischen im Jahre 1709 bei uns schon durch Böttger in Dresden das chinesische Porzellan ganz selbständig nacherfunden worden war.

Aus diesen Berichten erfahren wir zunächst Ausführlicheres über das damalige King-tê tschên selber. Diese Stadt hatte in dieser Zeit das Aussehen jener großen und bevölkerten Städte, deren es in China noch heute so viele gibt, nur daß ihr die Mauern fehlten, wie Père d'Entrecolles vermutete, damit sie als Fabrikstadt in ihrer Ausdehnung und in ihrem regen Verkehr nach außen in keiner Weise behindert würde. 18000 Familien — die Familien leben bekanntlich in China immer in möglichst geschlossenen Verbänden — wurden hier damals gezählt; da aber mancher bedeutende Geschäftsmann sehr umfangreiche Grundstücke und zahllose Arbeiter besaß, so schätzte man die Zahl der Ein-

wohner auf über eine Million, die so gut wie alle in irgendeiner Weise für die Porzellanindustrie tätig waren. King-tê tschên war demnach damals eine ausgesprochene Porzellanstadt, wie die Welt wohl keine wieder gesehen hat. Die Ausdehnung der Stadt war beträchtlich und sie betrug fast eine deutsche Meile. Dabei war sie ganz regelmäßig angelegt: rechtwinklig schnitten sich die einzelnen Straßen; doch waren sie alle, um Platz zu sparen, sehr schmal angelegt und dementsprechend auch die Häuser, zwischen denen sich viele kostbare Tempelbauten befanden, äußerst dicht aneinandergedrängt. Erstaunlich groß aber war die Zahl der Öfen: ungefähr 3000 wurden gezählt, während vordem nur etwa 300 vorhanden gewesen sein sollen, ein deutlicher Beweis der großen Betriebssteigerung in dieser Zeit, von der noch heute die enormen Mengen der aus dieser Epoche erhaltenen Stücke beredtes Zeugnis ablegen. Diese vielen Öfen gaben der Stadt ihr ganz besonderes Gepräge. Trat man, so berichtet d'Entrecolles, aus den Bergen, die King-tê tschên umgeben, heraus, so bezeichneten Flammenwirbel und Rauchwolken den Umfang, den dieser Ort damals einnahm. Nachts schien die ganze Stadt in Flammen zu stehen oder einen einzigen großen, feurigen Ofen mit vielen Zuglöchern darzustellen. Es war demnach ein Anblick, der stark an den mancher unserer modernen Fabrikstädte erinnert haben muß. Die zahllosen Öfen waren freilich eine beständige Gefahr für den Ort: nur zu oft brachen Feuer aus, die ganze Stadtteile niederlegten, weshalb der Gottheit des Feuers viele Tempel errichtet waren.

Hier an diesem Orte lag die in der Mingzeit gegründete kaiserliche Manufaktur im Süden der Stadt, südlich von einer sich einsam aus dem sonst ebenen Grund der Stadt erhebenden Erhöhung, der „einsame" oder auch „Edelsteinhügel" genannt, über die wir leider nichts näheres erfahren. In ihr werden sich auch damals wie immer, die bedeutendsten Fortschritte vollzogen haben; und sie selbst dürfte das große Vorbild für ihre ganze Umgebung gewesen sein. Ob aber freilich die vielen Privatfabriken ihr hinsichtlich der Qualität ihrer Erzeugnisse immer nachgestanden haben, erscheint doch zweifelhaft. Unter den damals in unübersehbaren Mengen nach Europa gelangten Porzellanen befinden sich doch viele — das lehrt allein schon die in dieser Zeit zusammengekommene Dresdener Sammlung — die sich mit dem Allerbesten, was unsere Zeit in China vorgefunden und von dort herübergebracht hat, vollauf messen können, ja z. T. jene Arbeiten sogar stark übertreffen. Erzeugnisse der kaiserlichen Manufaktur aber werden damals wohl schwerlich in größerer Zahl zu uns nach Europa herübergekommen sein. Alles in allem aber stellt King-tê tschên die bedeutendste keramische Produktionsstätte dar, die je die Welt gesehen hat. Der bei weitem größte Teil des heute über die ganze Welt verbreiteten chinesischen Porzellans entstammt dieser Zeit; indes war bei der ungeheueren Produktion in China selber das Porzellan etwas so Alltägliches, daß es selbst die einfachsten Leute für Speise und Trank benutzten, daß es sich in jeder Küche fand und zu allen möglichen Dingen verwendet wurde. Dazu kam, daß es von neuem und mehr denn je ein bedeutender Exportartikel wurde. Zwar fand es jetzt allem Anschein nach selten als früher seinen Weg nach Persien,

seinem bisherigen Hauptexportlande[830]); dafür aber wurde es wieder von den Japanern in China erhandelt, vor allem aber seine Ausfuhr nach Europa so lebhaft betrieben wie nie zuvor, dank den so regen Beziehungen, welche dieser Kaiser jetzt mit unserem Weltteil angeknüpft hatte und der jetzt allgemein bei uns für dieses Erzeugnis ausbrechenden Leidenschaft (s. S. 7), die nicht zum wenigsten die Folge seiner damaligen besonderen Schönheit war. In ganzen Schiffsladungen ist damals das Porzellan wieder zu uns herübergelangt, um sich hier alsbald über alle damaligen Kulturstaaten Europas zu verteilen, sowohl Monumentalstücke, wie kleine, zierliche Porzellane, Gutes wie Minderwertiges hielten ihren Einzug bei uns und jetzt entstanden jene großen Sammlungen, die die damaligen Machthaber zur Ausschmückung der jetzt Mode werdenden Porzellankabinette brauchten (s. S. 8)[831]. Allein um diesen Bedarf zu befriedigen, mußten sich damals in King-tê tschên Tausende und Abertausende von fleißigen Händen regen, um dieser ungeheuren, unerwarteten, sich stets steigernden Nachfrage gerecht werden zu können.

Was hier jetzt produziert wurde, war naturgemäß wieder entsprechend den Abnehmern, für die es bestimmt war, recht verschiedenartig. Es gab Dutzend- und Exportware neben den herrlichsten Kunsterzeugnissen. Ganz aber hat kein Stück, das damals geschaffen wurde, die bedeutende Zeit verleugnen können, in der es entstand: die Masse blieb immer verhältnismäßig gut, die Dekoration und selbst die flüchtigste, meist ganz sinngemäß. Auch ein besonderes, minderwertigeres Exportporzellan, das allein China den Barbaren des Westens gegönnt hätte, hat es jetzt wie in der letzten Zeit der Mingdynastie (s. S. 210), anscheinend nie gegeben. Erstaunlich groß aber ist die Zahl der wirklichen Kunstwerke gewesen, die damals geschaffen wurde, Werke, bei denen sich höchstes technisches Können mit höchster künstlerischer Bravour vereinigte, daß — wie dies allein schon die fast ausschließlich in dieser Zeit zusammengekommene Dresdner Porzellansammlung, unzweifelhaft die reichste und herrlichste Vereinigung von Porzellanen dieser Epoche beweist — man anscheinend ganz unbedenklich auch den Europäern vom Besten und Allerbesten des damals Geschaffenen in reichster Fülle abgab. Die Marke des Kaisers (Nien-hao) findet man jedoch rechtlich nur selten[832]) auf den Stücken dieser Zeit, da schon im Jahre 1677 ihr Anbringen und auch das der heiliger Worte verboten wurden, damit sie nicht, falls ein Stück zerbrach, entheiligt würden[833]). Der kaiserliche Fremdling erwies sich demnach in diesem Falle frömmer, aber auch stolzer als seine eingeborenen Vorgänger, die an so etwas noch nie gedacht hatten.

Im einzelnen ist an den damals erzeugten Porzellanen zunächst die Güte der Masse zu rühmen, die an den besten Stücken ein wundervoll reines, kristallinisches Gefüge und eine glänzende, leuchtende, glatte Glasur zeigt, wie beides an den aus den bisherigen Perioden erhaltenen Stücken kaum je zu sehen gewesen ist. Diese Vorzüge steigern sich oft bis zur höchsten Vollendung an den mit Unterglasurfarben bemalten Stücken, bei denen wohl nicht zum wenigsten auch das eigentümlich Strahlende ihrer Bemalung zu danken ist, während man für die mit Schmelzfarben zu bemalenden Stücke feinfühligerweise meist eine

leicht graue oder gelbliche Masse und eine weniger leuchtende Glasur nahm, um den Glanz jener nicht durch einen zu leuchtenden Grund zu beeinträchtigen. Dazu kam die Sauberkeit der Glasur und der Masse, die freilich in China, wo man selbst in dieser Zeit noch nicht über ziemlich primitive Brennöfen hinausgekommen war, nie ganz vollkommen ausfiel. Ferner ist die Sauberkeit der Mache bemerkenswert, die jener angepaßt war. Alles und selbst das Einfachste war sehr fein und genau gearbeitet. Technische Mängel, wie man sie noch am Ende der Mingzeit feststellen konnte, gab es in dieser Beziehung kaum mehr. Dazu kam jetzt eine durchgehend beträchtliche Dünnwandigkeit, die allem Bisherigen gegenüber als bedeutender Fortschritt erscheint. Auch stellte man in dieser Zeit wieder richtiges „Eierschalenporzellan" her, das sogar mit an derartigen Stücken nicht eben leicht ausführbarer, kobaltlbauer Unterglasurmalerei versehen wurde (Dresden, Porzellanslg.) und auch nach Europa kam, ja es glückte sogar, die Innenseite von solchen äußerst dünnwandigen Schalen mit ganz flachen, mit den Augen kaum wahrnehmbaren Reliefs zu versehen[834]). Besondere Kunstwerke waren in dieser Beziehung dann auch die in dieser Zeit anscheinend zuerst aufkommenden, sehr dünnwandigen Laternen, die mit ganz besonders feinen Malereien versehen wurden (Dresden, Porzellanslg., Taf. 106 links). Daneben führte das große technische Können und die niemals rastende Unternehmungslust wieder zu wirklich kühnen Experimenten, die noch heute unsere ganze Bewunderung erregen. Zunächst ist hier auf die Herstellung ungewöhnlich großer Stücke hinzuweisen, wie sie kaum eine andere Periode des chinesischen Porzellans wieder geschaffen hat, auf jene großen Blumenkübel und vor allem auf die über einen Meter hohen Monumentalvasen, die, in vollendeter technischer Ausführung und vielfach reichster Blaumalerei ausgeführt, noch heute in so großer Zahl, wie nirgendwo sonst, die Dresdner Porzellansammlung birgt (Taf. 78 u. 79). Freilich, Mühe genug hat, wie Père d'Entrecolles und die chinesischen Quellen ausdrücklich berichten, die Herstellung dieser Stücke den Chinesen auch gekostet: aus zwei getrennten Stücken, von denen jedes mit Hilfe von 3—4 Leuten aufgedreht wurde, mußten sie zusammengesetzt werden und dann gerieten im Brennofen immer nur wenige, so daß oft alle Arbeit vergeblich war. Nur immer eins von zwei Stücken soll damals gelungen sein[835]). Sie sollen in der Hauptsache auch nur für Europa angefertigt worden sein, da die Chinesen selber sie nicht zu bezahlen imstande waren. Kann man sich da über jene Sage wundern, daß König August der Starke, als er die Dresdner Sammlung zusammenbrachte (s. S. 8), derartige Vasen vom König von Preußen gegen ein ganzes Regiment Dragoner eingetauscht haben soll[836]).

Neben diesen Kühnheiten im großen gingen die im kleinen nebenher. Zunächst gefiel man sich damals gern in Durchbrechungen. Vielfach wurden, um größere Leichtigkeit zu erzielen, die Ränder von Schalen und Tellern, Vasen u. dgl. in regelmäßigen Mustern durchbrochen, dann auch die Wandungen ganzer Gefäße, wie Schalen, Tassen und Teetöpfe, denen man dann meist zum Halten der Flüssigkeiten eine geschlossene innere Wandung beigab (Taf. 84 u. 98). Ganz erstaunlich feinmaschig ist hier oft die Musterung und die Sauberkeit ihrer Durch-

führung, wie sie die ganze Porzellanindustrie wohl kaum wieder zuwege gebracht hat. Oder man gestaltete ganze Weinkannen in den komplizierten, reich durchbrochenen Formen von symbolischen Schriftzeichen, so in denen des Glück bedeutenden Fu oder des langes Leben verheißenden Schou. Daneben machte man auch, wie schon in der Sungzeit (s. S. 85 u. 114), aus Porzellan wieder Ketten zum Aufhängen und Ringe, gab vielen Gefäßen oft reichere plastische Zutaten als bisher bei, gestaltete kleinere Gefäße, wie Wassertropfer, Papierbeschwerer, Pinselableger u. dgl. in zusammengesetzten, naturalistischen Formen, wie dies freilich in der Sungzeit gleichfalls schon geschehen war (s. S. 91) und schuf auch eine komplizierte Plastik, die bald Götter, bald Menschen, bald auch Tiere darstellte (Taf. 97 u. 98). Auch gelangen jetzt schon recht große Platten (London, Vict. u. Alb. Museum). Niemals aber führte hierbei technische Geschicklichkeit zu künstlerischer Geschmacklosigkeit, wie dies später so vielfach geschehen sollte. Dazu war diese Zeit künstlerisch noch zu gesund. Doch kam man technisch in dieser Beziehung immerhin doch nicht ganz so weit, wie es die Sungzeit vermocht hatte.

Dazu kam dann die besondere Behandlung der Glasur. Kaum irgendeine Zeit vorher hat, wie allein schon die Dresdner Porzellansammlung beweist, in Anlehnung an die großen Vorbilder der Sungzeit, so trefflich und so mit Berechnung die Haarrisse zum Schmuck des Porzellans zu benutzen gewußt. Bald sind sie tief und klar, bald nur ganz zart an der Oberfläche haftend. Hier zeigen sie wieder mehr die breitmaschige, geradlinige Art, die der Chinese immer mit „geborstenem Eis" verglichen hat, auch oft an Stücken recht beträchtlicher Größe (Taf. 76 Mitte), dort jenes engmaschige, bienenzellenartige System, das der Franzose, es mit den Schuppen von Forellen vergleichend, als truité, der Chinese als Fischlaichhaarrisse zu bezeichnen pflegt (Taf. 76 links)[837]. Auch über kobaltblauer Unterglasurmalerei wußte man damals solche Haarrisse zu erzielen, wobei freilich jene zu keiner besonders glänzenden Entfaltung gelangte (Dresden, Porzellanslg.).

Ganz erstaunlich aber ist vor allem die Beherrschung der immer so schwierigen Unterglasurmalerei, die von keiner anderen Zeit auch nur entfernt wieder in gleicher Weise erreicht worden ist. Denn nicht nur gelang jetzt wieder die so besonders schwierige kupferrote Unterglasurmalerei, es herrschte nun, wie unten weiter gezeigt werden wird, auch das Bestreben vor, die beiden bisherigen und einzigen Scharffeuerfarben des chinesischen Porzellans, das Kobaltblau, sowohl wie jenes Kupferrot, zu bis dahin noch kaum erreichter Schönheit zu erheben und es gelingt auch, sie beide an einem und demselben Stücke zu vereinen (Dresden, Porzellanslg.) und mit diesen auch noch andere farbige Schmuckmittel wie seladongrüne Glasur zu verbinden (Dresden, Porzellanslg.). Auch findet man vielfach teilweise Seladon- oder kapuzinerbraun glasierte Porzellane mit kobaltblauer Malerei daneben. Ja man vermochte schließlich bei der Vereinigung solcher Farben und Glasuren letztere so zu variieren, daß sie zonenweise haarrissig, im übrigen glatt ausfielen (Taf. 76 rechts). Die gesamte Porzellankunst hat kaum wieder ähnliche Resultate zuwege gebracht.

Dann wird in dieser Zeit bei dem Bestreben, das Porzellan als Masse, als Stoff immer delikater, immer zarter zu gestalten, am Ende derselben auch eine ganz neue Art von Porzellan geschaffen, die, an die beste Gattung des einstigen Ting-yao der Sungzeit sich anlehnend (s. S. 89), nach ihr auch den Namen Fen-ting erhielt, während es bei uns meist nach amerikanischem Vorbilde, den leicht irreführenden Namen „Weichporzellan" bekam[838]). Es handelt sich hier um meist sehr feine, kleinere Arbeiten aus einer Porzellanmasse, zu der eine besondere Art von Kaolin, Hua-schi genannt[839]), verwandt wurde, die, wie Père d'Entrecolles angibt, damals viel teurer und auch seltener war und im Feuer wieder leicht gelblich ausfiel, doch ungemein leicht, aber auch sehr zerbrechlich war. Bisweilen aber wurde auch nur die gewöhnliche Porzellanmasse mit dieser besonderen Masse überzogen, die dann ihrerseits mit einer sehr weichen, milden, glanzlosen, etwas dick aufliegenden, meist auch haarrissigen Glasur bedeckt wurde, die den gelblichen Ton der Masse warm hindurchscheinen läßt und sich ungemein angenehm anfühlt. Verziert wurden derartige Stücke in der Regel wieder mit sehr feinen kobaltblauen Malereien, die aber auf dieser Masse so schön standen, daß schon Père d'Entrecolles sie mit Malereien auf Seide verglich, indes ihm die auf dem gewöhnlichen Porzellan mehr wie auf Papier aufgetragen erschienen. Alle diese Stücke waren damals sehr begehrt, sollen aber recht selten und darum auch weit teurer gewesen sein als das gewöhnliche Porzellan. Sie kommen auch bei uns daher aus dieser frühen Zeit nicht allzuhäufig vor (Dresden, Slg. Stübel[840]); Baltimore, Slg. Walters), rechtfertigen aber durchaus den Ruf, den dies Erzeugnis sich so schnell in China errang. Es ist aber dann zu einem bleibenden Bestandteil der chinesischen Keramik geworden, anscheinend bis in unsere Zeit hinein und hat damit das an sich schon reiche Gesamtbild des chinesischen Porzellans weiter bereichern helfen.

Trotz aller dieser so bedeutenden technischen Errungenschaften lag aber doch der eigentliche Ruhm dieser Zeit auf rein künstlerischem Gebiet, die, obwohl sich durchaus auf die Resultate der Vergangenheit stützend, doch zu ganz neuen Ergebnissen gelangte und allen ihren Erzeugnissen in so starker Weise ihren eigenen Stempel aufgedrückt hat, daß diese sich so leicht aus denen aller übrigen Perioden des chinesischen Porzellans herausfinden lassen, wie wohl kaum die irgendeiner anderen Epoche, obgleich mit der Marke dieses Kaisers versehene Stücke recht selten vorkommen, da der Kaiser ja ihre Anbringung verbot. Der Typus des K'ang-Hi-Porzellans ist dadurch ein so ausgeprägter geworden, daß er im allgemeinen für unverkennbar gelten kann und nur eine einzige Gattung, auf die noch ausführlicher zurückzukommen ist (s. S. 248), macht hier eine Ausnahme, da sie der Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung eines großen Teils des chinesischen Porzellans werden sollte. Sie kann aber in dieser Zeit, wo sie anscheinend noch nicht bestand, keine Rolle gespielt haben. Vor allem aber setzt nun auch auf Grund der verschiedenen, damals angewandten Techniken eine solche Mannigfaltigkeit des Dekors ein und es werden die vielen Dekorationsweisen so verschiedenartig verwandt und so mannigfaltig miteinander verbunden, daß es unmöglich ist, hier alle

damaligen Typen aufzuführen, so daß nur die wichtigeren erwähnt werden können.

Wie freilich damals diese künstlerische Entwicklung im einzelnen vor sich gegangen, welches ihre einzelnen Etappen waren, ist heute noch nicht genau zu erkennen. Nur so viel läßt sich daher in dieser Beziehung bereits sagen, daß wie schon die ganze bisherige Entwicklung des chinesischen Porzellans, entsprechend jeder anderen Kunstentwicklung, ein immer stärkeres Streben zum Feineren, Delikateren gezeigt hat, auch die Porzellane dieser Zeit, je delikater sie sich geben, desto mehr wohl an das Ende der Epoche zu setzen sind, indes die kräftigeren, derberen sicherlich mehr die Anfangserzeugnisse darstellen. Das gilt sowohl in formaler wie auch in farbiger Hinsicht. Vor allem aber dürften wohl stets diejenigen Stücke als die früheren anzusehen sein, die sich noch mehr oder weniger an den künstlerischen Stil der letzten Mingzeit anlehnen[841]) (s. S. 245). Denn darüber kann nicht der geringste Zweifel bestehen, daß auch diese große Kunstepoche wie die des Kaisers Schun-Tschi, zunächst noch an die Errungenschaften der letzten Mingzeit angeknüpft hat, daß sie sich dann aber im Laufe der Entwicklung sich immer weiter von der Überlieferung entfernt hat, so sehr, daß man schließlich den ursprünglichen Ausgangspunkt fast ganz vergißt.

Daneben ist zu bemerken, daß allem Anscheine nach auch in der ersten Hälfte der Regierungszeit dieses Kaisers das Porzellan noch nicht wieder vielfarbig, d. h. mit Schmelzfarben bemalt worden ist. Wenigstens hat der obengenannte (s. S. 221) Jesuitenpater Lecomte, der gegen das Ende des 17. Jahrhunderts seine Mitteilungen über das chinesische Porzellan niedergeschrieben hat, solches in China anscheinend noch nicht gesehen, da er es gar nicht erwähnt. Vielfarbig bemaltes Porzellan scheint überhaupt eher aus Japan als aus China zu uns gelangt zu sein[842]). Dann mag auch als charakteristisches Kennzeichen der frühen Porzellane dieser Zeit — es geht dies aus den später (s. S. 221) zu erwähnenden, frühesten der bunt bemalten mit Deutlichkeit hervor — angeführt werden, daß manche der größeren Schalen oft einen breiten, aber zu einer Hohlkehle sauber ausgearbeiteten Fuß besessen haben, der sich auch an Stücken mit sehr kräftiger und breiter Kobaltblaumalerei aus dieser Zeit wiederfindet (Konstantinopel, Schatzhaus). Weiter soll auch unter den Schmelzfarben die blaue — was durch den Charakter der mit ihr bemalten Porzellane bestätigt zu werden scheint — erst recht spät gelungen sein, was auch zur Feststellung der späteren Erzeugnisse dieser Zeit benutzt werden kann[843]). Dann kommen auch noch einige wenige genauer datierte Stücke hinzu (s. S. 248). Damit aber sind wohl auch alle Mittel angegeben, die uns heute zu einer Datierung dieser reichen Entwicklung im einzelnen schon zur Verfügung stehen.

Was nun die formale künstlerische Ausgestaltung der Porzellane dieser Zeit im einzelnen anbetrifft, so ist zu sagen, daß da zwischen den Erzeugnissen dieser und der vorangegangenen Epoche ein merklicher Unterschied besteht. Der größte Teil der bisherigen Formen wurde damals durch völlig neue ersetzt, die auch einen ganz anderen Geist atmen. Alle erscheinen sie jetzt bedeutend schlanker, hochstrebender gegenüber den noch vielfach so gedrungenen, kraft-

volleren der Mingzeit. Schon hier zeigt sich das Streben zum Eleganten, Zierlicheren, das für diese ganze Epoche so sehr charakteristisch ist. Hierbei sind die meisten Formen trefflich aus der keramischen Technik heraus erfunden worden: das Rundliche, Aufgedrehte herrscht vor und läßt das Eckige, Scharfkantige, das sich namentlich in der letzten Mingzeit noch häufiger fand, stark in den Hintergrund treten. Auch Bronzenachbildungen sind jetzt selten nachweisbar. Damit tritt auch die Kompliziertheit der Formen, die in der Mingzeit ja noch häufiger vorkam, stark zurück. Es herrscht jetzt vielmehr eine gewisse Einfachheit vor — aller Wahrscheinlichkeit nach, um ruhigere Flächen zur Entfaltung reicherer Farbwirkungen zu gewinnen — die jetzt ersichtlich das Hauptbestreben der Porzellankunst gewesen ist. Bei alledem hat diese Zeit eine ganze Reihe von bestimmten Typen geschaffen, die sie mit ganz besonderer Vorliebe immer wiederholt hat, daneben aber auch eine Fülle seltener verwandter Formen, vor allem für jene Stücke, die mit kobaltblauer Unterglasurmalerei, wohl weil diese weniger abwechslungsreich zu wirken vermag, verziert werden sollten. Ganz besonders beliebt aber waren jetzt wieder, nicht zum wenigsten wohl infolge der immer mehr zunehmenden Verfeinerung des Porzellans dieser Zeit, kleinere Sachen, wie Wassertropfer, Tuschgefäße, Räucherstäbchenhalter, Blumenväschen, Papierbeschwerer, Tabaksfläschchen, Schmuckdosen usw., die, ja z. T. auch schon die früheren Zeiten geschaffen haben, die nun aber vielfach eine neue Ausbildung fanden.

So hat schon auf dem Gebiete der rein formalen Ausgestaltung die große Schaffenslust dieser Epoche nicht versagt, ja es scheint sich in dieser Zeit des frischen Aufschwungs und der innigen Berührung mit neuen Völkern geradezu eine Sehnsucht nach neuen und besonderen Formen eingestellt zu haben. Denn nicht nur hat China damals anscheinend, wie später gezeigt werden wird (s. S. 247), in dieser Beziehung sogar Anleihen bei den Japanern, seinen sonst immer so gelehrigen Schülern gemacht: ausdrücklich berichtet auch Père d'Entrecolles, daß die Mandarinen, denen damals die Leitung der kaiserlichen Manufaktur anvertraut war, da ihnen die Europäer besonders erfinderisch vorkamen, ihn oft um neue und eigenartige Entwürfe angegangen hätten, damit dem Kaiser etwas ganz Besonderes vorgelegt werden könnte, wobei ihn dann aber seine christlichen Anhänger unter den Arbeitern der kaiserlichen Manufaktur gebeten hätten, diesem Wunsche doch nicht zu willfahren, da, wenn diese Entwürfe, falls in Porzellan mißlängen, sie dafür zur Strafe die Bastonnade erhielten. Doch kommen Porzellane in europäischer Formgebung damals tatsächlich vor, wenn auch noch nicht allzu häufig. Gestaltungen, wie sie sich an jenen nicht ganz seltenen Vasen vorfinden, deren seitliche Griffe unverkennbar venezianischen Flügelgläsern entlehnt sind (Taf. 121 links), oder wie jene merkwürdige, vereinzelte Schale im Louvre, die die ganz getreue Kopie einer Limousiner Emailarbeit des 17. Jahrhunderts darstellt[844]), sind doch nur Ausnahmen.

Im übrigen erklären sich die meisten Bildungen dieser Zeit in europäischem Stil wohl durch die Anpassung an europäische Gebräuche und sind wohl aus-

schließlich im Hinblick auf den Export zu uns geschaffen worden. Denn nun, da Europa mit China in so enge Verbindung trat, daß Europäer selbst bis in die Porzellanstadt vordringen und hier Bekehrungsversuche machen durften, ist auch die Zeit gekommen, da in China unmittelbar Bestellungen gemacht werden konnten und für diese auch Wünsche geäußert werden durften, so daß man zum ersten Male Porzellan verlangen konnte, das sich völlig den europäischen Bedürfnissen anpaßte und deshalb die für die Befriedigung derselben in Europa üblichen Formen bereitwilligst annahm. So entstanden damals Barbierbecken, Zuckerstreuer, Tintenfässer, Plat-de-menagen, Bierseidel u. dgl. m. (Dresden, Porzellanslg.), vor allem aber der Typus unserer europäischen Tasse, der zuerst zu der in China üblichen, tiefen, henkellosen Schale die flache Untertasse, dann auch den Henkel hinzugesellte[845]), in welcher Form sie dann auch in unsere eigene Keramik aufgenommen wurde, sowie auch der Teller mit flachem Rand[846]). Zu dieser Gruppe gehören dann auch die Vasensätze, die aus mindestens fünf Stücken bestehen, teils langen, zylindrischen, teils bauchigen Deckelvasen, und bei uns zum Schmuck von Kaminen, Schränken und ähnlichem verwandt wurden. Daneben konnte man damals auch bereits der Ornamentik, wofern man dies aus irgendeinem Grunde wünschte, europäische Worte, Buchstaben oder Zahlen wie ja z. T. schon in der Wan-Li-Zeit (s. S. 212) einfügen lassen, vor allem aber auch Wappen[847]). Stücke mit derartigen Beifügungen finden sich auch heute noch, wenn auch noch nicht so häufig wie aus der folgenden Zeit (Paris, Musée Guimet; London, Brit. Mus.; Konstantinopel, Museum), so z. B. schon ganz große Vasen mit dem Wappen der Orleans (Paris, Louvre). Chinesische Neuerungsgelüste werden aber wohl wieder Veranlassung gewesen sein, daß damals — das früheste Stück dieser Art (London, Brit. Mus.) trägt schon die Jahreszahl 1700 — mehrfach Porzellane mit Kopien nach europäischen Vorlagen bemalt wurden. So erblickt man einmal auf einigen großen Vasen Damen in der Tracht der späten Barockzeit (Dresden, Porzellanslg.), das andere Mal auf Tellern Europäer, die vor den Wällen ihrer Stadt spazieren gehen (Dresden Porzellanslg), weiter Darstellungen von Revolutionsszenen (Dresden, Porzellanslg., Taf. 120 oben), Huldigungsszenen vor Ludwig XIV. sogar mit französischen, wenn auch stark verstümmelten Umschriften (Dresden, Porzellanslg.). Auch kommen unverkennbar europäische Landschaften vor, sogar bisweilen mit einem großen christlichen Kreuz (Dresden, Porzellanslg., Taf. 121 oben), ja der Kreuzigungsgruppe selber[848]), was deutlich an Père d'Entrecolles Wirken in King-tê tschên gemahnt, daneben auch Abbilder von bärtigen, christlichen Mönchen (Dresden, Porzellanslg.) oder gar das bekannte Signet des Jesuitenordens (Baltimore, Slg. Walters), weshalb man dieser ganzen Gruppe von Porzellanen bei uns auch den Namen Jesuitenporzellan gegeben hat[849]). Unter diesen Umständen ist es dann aber auch nicht weiter verwunderlich, daß in der damaligen Porzellan-, wie ja gelegentlich auch in der sonstigen Malerei dieser Zeit, Versuche mit der den Chinesen bis dahin gänzlich unbekannten Linienperspektive vorkommen[850]) (Dresden, Porzellanslg.). Waren die Jesuiten doch gerade wegen ihrer mathematischen Kenntnisse in China damals besonders

angesehen. Und dann griff dieser europäische Einfluß auch auf die Plastik über und schuf hier stehende Figuren mit Allongeperücken, ganz in der europäischen Tracht des Anfangs des 18. Jahrhunderts, die meist als Wiedergaben König Ludwigs XIV., oder einer seiner Maitressen und eines der Dauphins angesehen werden (Dresden, Porzellanslg.). Alle diese Nachbildungen geben sich jedoch in der Regel recht wenig geschmackvoll. Ersichtlich lag die europäische Kunst damals den auf diesem Gebiete nach ganz anderen Richtungen hin geschulten Chinesen durchaus fern, so daß sie mit derartigen Vorlagen nichts Rechtes anzufangen wußten. Sie haben darum auch das Meiste stark ins Chinesische verzerrt, wodurch es nicht gerade erfreulicher wurde. Ihnen schlossen sich dann, freilich in viel geringerem Grade, auch wieder Arbeiten im persischen Stil an, z. B. Wasserpfeifen und langhalsige Rosenwassersprenger, die freilich alle auch für in China lebende Muhammedaner hergestellt sein können.

Jedoch das eigentlich schöpferische Leben, dasjenige, was dieser Zeit ihren besonderen Ruhm erworben hat, hat sich in erster Linie auf dem Gebiet der farbigen Ausgestaltung vollzogen. Ganz weißes, in keiner Weise irgendwie farbig belebtes Porzellan ist in dieser Zeit selten nur aus King-tê tschên hervorgegangen. Dies Produkt ist auch jetzt wie schon in der Mingzeit (s. S. 162), die eigentliche Domäne der einzigen, auch jetzt wie damals neben King-tê tschên in künstlerischer Beziehung in Betracht kommenden Fabrikationsstätte von wirklich künstlerischem Porzellan gewesen, der zu Tê-hua in der Provinz Fukien (s. S. 280), neben der die Herstellung von weißen Porzellanen in King-tê tschên kaum irgendwie in Betracht kommt[851]). Doch blieb das weiße Porzellan nur selten ganz undekoriert. Auch jetzt findet man, so auf ,,Eierschalenporzellanen", fein unter der Glasur eingeritzte Ornamentik und solche, die, wie d'Entrecolles beschreibt, durch leichtes Vertiefen des Grundes seitwärts der Umrißzeichnungen gewonnen wurde. Dann wurde es auch wieder mittels Formung mit feiner Reliefornamentik verziert oder durch Auftrag jener weißen Masse auf die Glasur, die in ähnlicher Weise schon in der Mingzeit verwandt worden war (slip, engobe, s. S. 181 u. 207), oder mit Hilfe der gewöhnlichen Porzellanmasse oder jener (s S. 226) jetzt zuerst aufkommenden, Hua-schi genannten Masse, die wieder an Stelle des gewöhnlichen Kaolins verwandt wurde. Diese Masse wurde dann ähnlich künstlerisch durchgearbeitet, wie dies bei unserer zuerst in der Manufaktur zu Sèvres angewandten Pâte-sur-pâte-Malerei zu geschehen pflegt. Ferner kommen jetzt auch bisweilen schon ganz unglasierte, sogenannte Biskuitfiguren vor (Dresden, Porzellanslg.)[852]), damit weit eher als sie in unserer Porzellankunst auftauchen, wo sie nicht vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nachzuweisen sind. Auch ließ man bisweilen die leicht plastisch mit geometrischen Mustern versehenen Ränder von Schalen u. dgl. glasurfrei. Und endlich verstand man es sogar, die Glasur in einzelnen, kleinen, ganz regelmäßig verteilten Tropfen dem Porzellan aufzubrennen (Dresden, Porzellanslg.), wie dies später vielfach in Japan, jedoch an anderen keramischen Stoffen geschehen sollte.

Ganz undekoriert ist jedoch weißes Porzellan vielfach zu uns hinüber gelangt,

wo es dann die Holländer[853]), um es teurer verkaufen zu können, wie sie dies auch mit blau bemalten oder farbig glasierten Stücken taten, in Lack oder Schmelzfarben und mit Gold meist mit Ornamenten in einem Stil bemalten, der sich ganz unbeholfen und völlig verständnislos an den ostasiatischen anlehnte, wobei es ihnen nicht selten begegnete, daß sie an Stelle chinesischer Ornamente, japanische, vor allem aus der Zeit des Kakiyemonstils[854]), setzten. Was dabei dann herauskam, zeigt wieder die Dresdner Sammlung, die an diesen Erzeugnissen ganz besonders reich ist (Taf. 121 unten). Es dürften hierbei bisweilen recht arge Betrügereien den Bestellern gegenüber vorgekommen sein. Wenigstens besitzt jene Sammlung einen großen Satz chinesischer Vasen, der ganz in dieser Weise mit dem Wappen König August des Starken von Polen und seinem Namenszug bemalt ist und auch mehrere Teller mit dem Wappen des Deutschen Kaisers Karl VI.[855]), deren Bemalung wohl sicherlich in China geschehen sein dürfte. Es handelt sich hier ersichtlich um Vorgänge, ähnlich denen wie sie jene in Deutschland so zahlreichen, sogenannten „wilden" Porzellanmaler tätigten, die sich später in gleicher Weise weißes Porzellan aus den deutschen Porzellanfabriken, besonders aber aus der zu Meißen zu verschaffen wußten, um dieses dann zu gleichen Zwecken ganz gegen den Willen der Hersteller mit meist recht geringwertigen Malereien zu versehen. Daneben sind aber noch chinesische Porzellane mit farbigen, kapuzinerbraunen und schwarzen Glasuren vielfach mit bis zur weißen Masse durchgeschliffener Ornamentik meist europäischen Stils verziert worden (Dresden, Porzellanslg., Taf. 121 unten), wahrscheinlich durch böhmische, schlesische oder sächsische Glasschleifer, wodurch diese Stücke ebenfalls nicht allzusehr gewonnen haben. Es geschah dies vielleicht infolge der damaligen Anwendung der gleichen Technik bei jenem bekannten roten Steinzeug, das Böttger, der Nacherfinder des chinesischen Porzellans, damals einem weiter unten (S. 286) zu besprechenden, völlig verwandten chinesischen Erzeugnis nachgebildet hatte. Im übrigen jedoch war China an sich viel zu farbenfroh, um sich bei der damaligen Leichtigkeit seiner Technik sich auf diesem Gebiet ohne zwingenden Grund ganz ohne farbigen Schmuck zu behelfen.

Hinsichtlich ihrer Farbigkeit steht aber diese Epoche in der Tat völlig einzig da: eine solche Vielheit der angewandten Kunstmittel, eine solche Abwechslung und Kombination bei ihrer Verwendung und ein so großes Geschick bei ihrer künstlerischen Ausnutzung, verbunden mit so feinem Geschmack und so richtigem dekorativem Sinn hat wohl keine Keramik der Welt wieder aufzuweisen gehabt. Es ist in der Tat, als ob man sich nie genug tun konnte, immer wieder Neues zu erfinden und zu kombinieren, auch immer feinere und apartere Wirkungen zu versuchen. Der höchste Aufwand an rein mechanischer Arbeit und auch an echtem künstlerischem Können schien nie groß genug, wenn es sich darum handelte, wirklich bedeutende Leistungen zu erreichen, wie sie die Keramik kaum je wieder gesehen hat.

Dies erstaunliche Resultat ist zunächst dadurch erreicht worden, daß jetzt alle bisher im Porzellan zur Erzielung farbiger Wirkungen benutzten technischen Hilfsmittel von neuem angewandt worden sind: die farbigen Glasuren, hierbei

die Scharffeuerglasuren, sowohl wie die im schwächeren Feuer gebrannten, die Unterglasurfarben und die Schmelzmalerei auf glasiertem und unglasiertem Porzellan. Es ist kein Dekorationsmittel der bisherigen Entwicklung für diese Zeit ganz verloren gegangen.

Unter den farbigen Dekorationsmitteln jedoch blieb auch jetzt das Wichtigste die Malerei, die Ornamentik. In dieser Beziehung schloß sich diese Zeit ganz der Ming-Zeit an: es siegte auch jetzt wieder das Kompliziertere über das Einfachere. Dennoch hat auch die K'ang-Hi-Periode eine ganze Reihe der wundervollsten farbigen Glasuren zuwege gebracht, zum größten Teil sogar völlig neue, bisher noch nicht vorhandene, vielleicht, weil die Errungenschaften der Mingzeit auf diesem Gebiete in den langen Wirren, die ihr folgten, verloren gegangen waren, so daß man nun vielfach Neues erfinden mußte. Einige von diesen neuen Glasuren haben eine ganz besondere Berühmtheit erlangt, in China sowohl wie bei uns, ja können sogar für die allerberühmtesten und daher auch am höchsten bewerteten des ganzen chinesischen Porzellans gelten. Zu diesen gehört zunächst die bereits erwähnte bei uns meist sang-de-bœuf-, bei den Chinesen nach ihrem mutmaßlichen[856]) Erfinder Lang-yao genannte Glasur. Sie erfreut sich ihrer Berühmtheit mit vollem Rechte, um so mehr, da sie weder anscheinend eine andere Epoche des chinesischen Porzellans, noch auch die europäische Keramik je in gleicher Güte hat herstellen können. Diese wieder aus einem Kupfersilikat gewonnene und im Feuer des Brennofens stark geflossene Glasur zeigt ein tiefes, etwas ernstes Blutrot, das nichts gemein hat mit den leuchtenderen, aber auch viel aufdringlicheren Tönen der vielen, späteren chinesischen, gleichfalls als sang-de-boeuf bezeichneten, auch europäischen Nachahmungen. Sie ist farbig fast niemals ganz gleichmäßig ausgefallen, zeigt vielmehr häufig leichte Abschattierungen, die vom Blutrot bis zum Karminrot gehen[857]). Auch ist sie stets so geflossen, daß sie, am oberen Rand ein schmales, weißes Band freilassend, unten am Boden in ganz unregelmäßigen Linien endet. Daneben ist sie auch ganz schwach haarrissig, sowie auch bisweilen streifig ausgefallen. Der Boden, der von ihr bekleideten Stücke sowie das Innere zeigten dagegen stets eine wohl immer stark haarrissig ausgefallene, grüne, hellbräunlich gelbe oder auch weiße Glasur. Angewandt wurde diese Glasur zunächst auf Vasen (Taf. 71), seltener auf Räuchergefäßen, noch seltener an kleineren Stücken, wie Tassen, Schälchen, Döschen u. dgl. Erhalten haben sich freilich Stücke mit dieser Glasur auch in China nicht allzu häufig; auch in europäischen Sammlungen gibt es deren nicht allzu viele, am meisten wohl in Amerika[858]) und England (London, Brit. Museum, Vict. u. Alb. Museum; Berlin, Ostasiatisches Museum). Um so häufiger jedoch stößt man auf ihre Nachahmungen, die bis in unsere Zeit hergestellt worden sind, die aber meist schon wegen ihres viel grelleren, aufdringlicheren Rots leicht als solche zu erkennen sind, mag auch einmal der Zufall es mit sich bringen, daß noch jetzt ein Stück dieser Art mit einem Rot aus dem Brennofen hervorgeht, das dem der K'ang-Hi-Zeit recht nahekommt[859]). Auch unterscheiden sich alle diese Nachbildungen schon dadurch von ihren Vorbildern, daß bei diesen die rote Glasur das ganze Gefäß zu überziehen pflegt, während sie an jenen

fast immer so stark abgeflossen ist, so daß oben mehr oder weniger die weiße Masse hindurchscheint, während sich an den alten Stücken, wie erwähnt, oben nur feine, gleichmäßige, weiße Ränder vorfinden.

Neben dieser roten Glasur wird Langs Name auch noch mit einer zweiten in Verbindung gebracht, einer schönen apfelgrünen (Lü-Lang-yao), die, anscheinend meist nur an kleineren Stücken angewandt, gleichfalls haarrissig ausfiel und auch wieder weiße Ränder zeigte[860]). Mit dieser werden von den Chinesen dann noch eine ganze Reihe von bleichgrün glasierten, haarrissigen, von roten Linien überzogenen Schalen in Verbindung gebracht, die meist mit Darstellungen von Vögeln und Blumen in den leuchtendsten Schmelzfarben dieser Zeit oder, wie es scheint, auch wieder mit auf Erhöhungen aufgesetzten kobaltblauen Malereien verziert sind[861]).

Noch weit höher geschätzt und bewertet jedoch, als die des Lang-yao, wird die zweite berühmte Glasur dieser Zeit, die bei uns allgemein nach englischem Vorbild als peach-bloom, pfirsichblütenfarbig, in China für gewöhnlich p'in-kuo hung, d. h. apfelrot bezeichnet wird (Peking, Mus.[862]); Baltimore, Slg. Walters; Wien, Mus. f. Kunst u. Industrie). Stücke mit dieser Glasur stellen in Anbetracht ihrer Kleinheit wohl schon seit langem die teuersten keramischen Erzeugnisse der Welt vor. Sie sind namentlich wieder in Amerika mit Leidenschaft gesammelt worden. Der Grundton dieser Glasur, entspricht wenn völlig geglückt, weit mehr der chinesischen als der englischen Bezeichnung: er gleicht mehr dem Rot rotbackiger Äpfel als dem von Pfirsichblüten, ist aber doch zarter und milder, daneben aber freilich oft stark verblaßt oder braunrot, grünlich oder in diesen Farben gefleckt oder abschattiert ausgefallen (Dresden, Porzellanslg.). Ersichtlich hat die Herstellung dieser Glasur damals sehr viel Mühe gemacht. Derartige Spielarten werden aber nicht so geschätzt. Bisweilen jedoch finden sich auf dem Rot auch moosartig gezeichnete, mehr oder weniger große, moosgrüne Flecke oder Linien und Punkte, die, sehr reizvoll wirkend, den Wert wieder sehr erhöhen (Taf. 72) und auch dunkelrote Linienmalereien unter der Glasur. Immer aber ist die Wirkung dieser Glasur ungewöhnlich zart und duftig, weshalb sie auch wohl immer nur an kleinen Gegenständen verwandt worden ist, die dadurch als wahre Bijous und als die delikatesten Erzeugnisse dieser Zeit erscheinen. Am häufigsten zeigt sie sich so an kleinen, schlanken, meist mit dem Nien-hao dieses Kaisers versehenen, z. T. in Chrysanthemumblütenform gestalteten Väschen, um die sich auch wohl gelegentlich einmal ein aufgesetzter grüner Drache windet, sowie, da der Chinese derartig feine Stücke als Schmuck seines Schreibtisches liebt, an kleinen Dosen für Siegelrot, halbkugelig gestalteten Wassergefäßen zur Anfeuchtung der Tusche, Tabaksfläschchen u. dgl. Die Wassergefäße zeigen hierbei auch wohl die Form von Äpfeln oder Granatäpfeln, wobei dann die Glasur oft die natürliche Farbe dieser Früchte nachzuahmen scheint. Sie sind jedoch, da ungeheuer begehrt, in letzter Zeit viel nachgeahmt worden und nicht ohne Erfolg und zwar vor allem in Japan, so daß Stücke dieser Art jetzt gar nicht so selten vorkommen.

Daneben gibt es noch kastanienbraune Glasuren. Die besten zeigen eine

entweder karmin- oder nelken-, die meisten jedoch eine trübleberrote Farbe. Bisweilen sind auch diese Glasuren wolkig ausgefallen mit tiefkarminroter Färbung oder nur stellenweise rot und gehen dann langsam in weiße Glasur über[863]).

Diesen Glasuren reihen sich dann eine ganze Reihe anderer, häufiger vorkommender an, die fast alle Farben des Spektrums umfassen. Beinahe alle zeichnen sich, namentlich wenn man sie mit denen der folgenden Zeit vergleicht, durch eine größere Ungebrochenheit, aber auch Kühle des Tons aus. Sie sind noch nicht so warm und lebhaft, aber auch noch nicht so raffiniert und gesucht, wie jene, dafür aber ungewöhnlich glänzend und geben sich so noch als Schöpfungen einer Zeit, die noch nicht zu verfeinert, sich noch an reineren, natürlicheren Tönen erfreute.

Am bewunderungswürdigsten erscheinen unter diesen wohl die wieder durch Kobaltoxyde im Scharffeuer gewonnenen blauen Glasuren, nicht nur wegen ihrer Schönheit, sondern auch wegen ihrer Mannigfaltigkeit, die wohl nirgends so deutlich erkannt wird, wie in der Dresdner Sammlung[864]). An der Spitze steht hier die bekannte, häufig vorkommende, stets leicht haarrissig ausgefallene, türkisblaue, d. h. bläulich grüne Glasur (Taf. 74 oben), die sich auffallend oft an kleineren plastischen Gegenständen, wie kleinen Götterfiguren, Hunden des Foh u. dgl. angewandt findet, doch auch bei mehr oder weniger großen „Hunden des Buddha", bei denen sich zu der blauen häufig noch eine gleichfalls sehr schöne, ernste violette Glasur gesellt (Taf. 73). Derartige Stücke müssen schon im 18. Jahrhundert in Europa ganz besonders geschätzt worden sein; sie finden sich oft in den prächtigsten Bronzefassungen dieser Zeit (München, Residenzmuseum). Ihnen schließen sich Spielarten von immer leuchtenderem, reinerem Blau an. Unter ihnen zeigt die hellste, unter der fast immer recht zarte lineare Ranken eingeritzt sind, ein zartes Vergißmeinnichtblau, während die dunkelste mehr schwärzlich erscheint und, mit zarter Goldornamentik versehen, an jene spätere dunkelblaue Glasur erinnert, die man meist bei uns als Mazarinblau oder „gros bleu" zu bezeichnen pflegt. Bei einer derselben, einer ziemlich lebhaften, findet man bisweilen auch lineare Ornamentik ganz fein mit der Nadel ausgehoben, so daß diese weiß auf blauem Grunde steht (Dresden, Porzellanslg.). Das geschätzteste Blau dieser Zeit ist aber wieder, gleich dem Rosa der Peachbloom-Glasur, ein äußerst zartes, das bei uns meist wieder clair-de-lune genannt wird. Es findet sich gleichfalls nur an kleinen Gegenständen, ist aber viel seltener als jene Glasur, zur Anwendung gelangt.

Oft kommt dann, wie bereits erwähnt, in Verbindung mit der türkisblauen Glasur, doch häufiger noch allein, und dann bisweilen auch wieder an kleineren Stücken (Dresden, Porzellanslg.), eine durch Manganoxyd gefärbte, tief (aubergine) violette Scharffeuerglasur vor, die verschiedene, aber stets verwandte Spielarten aufweist (Dresden, Porzellanslg.). Sie ist meist fleckig herabgeflossen und dadurch stark belebt und oft mit eingravierten Zeichnungen versehen. Daneben gibt es dann noch bisweilen mit der Marke dieses Kaisers versehene Stücke mit sehr dunkler, violettblauer, weicher, aber fein haarrissiger Glasur,

die nicht im Scharffeuer gebrannt zu sein scheint, die jedoch häufiger anscheinend erst in der folgenden Zeit angewandt worden ist[865]).

Mancherlei Spielarten zeigt dann auch die im chinesischen Porzellan immer so beliebte grüne Glasur. Die am meisten verwandte war eine mittels Eisenoxyd gewonnene seladongrüne, die nun seit der Sungzeit in King-tê tschên anscheinend zum ersten Male wieder aufkam, um hier dann nicht wieder verloren zu gehen (Taf. 75 rechts). Sie erscheint jetzt jedoch stets nur in mehr gelblichen Tönungen und ist auch viel wäßriger, dafür aber immer klar und durchsichtig ausgefallen. Doch hatte man sie auch jetzt, wie allein schon die verschiedenen Spielarten der Dresdner Sammlung zeigen, in farbiger Hinsicht nicht immer in seiner Gewalt. Immer aber ist hier noch die alte Verzierungsweise der Seladone der Sungzeit mittels eingeschnittener Ornamentik zur Anwendung gelangt, die aber jetzt bei weitem nicht mehr so flott und kühn durchgeführt worden ist. In der Regel stellt diese Ornamentik ein fast die ganzen Flächen füllendes, etwas schematisch durchgeführtes, dichtes Gewinde ziemlich kleinlich gehaltener, stilisierter Ranken dar, neben denen bisweilen auch über die Fläche verstreute, einzelne landschaftliche Abschnitte mit Tieren oder auch alten Bronzen entnommene Verzierungen (Dresden, Porzellanslg.) vorkommen. Auch entspricht die Form der Gefäße durchaus der zierlichen, feineren Arbeitsweise dieser Zeit. Sie findet sich jetzt fast ausschließlich an kleineren und größeren Vasen, ganz selten auch an kleineren, tiefen Schalen. Daneben gibt es auch Stücke, die unter dieser Glasur auch kupferrote Unterglasurmalereien zeigt, wie sie aus der vorhergehenden Zeit nicht bekannt sind (Dresden, Porzellanslg.). Man nannte diese Glasur damals noch immer Lung-tsüanglasur[866]). Dann aber ist man damals anscheinend in der kaiserlichen Manufaktur bisweilen auch, wie Père d'Entrecolles berichtet, auf unmittelbare Nachbildung des alten Lung-ts'üan-yao ausgegangen. Man verwandte dazu eine besondere Erde, einen gelblichen Ton, vermischte mit einem solchen auch die Glasur und versuchte den Stücken künstlich ein altes Aussehen zu geben, was auch sehr gut gelungen sein soll. Stücke dieser Art wurden dem Kaiser als Geschenke verehrt[867]).

Neben dieser Scharffeuerglasur gibt es dann außer der bereits (S. 233) erwähnten, so schönen, apfelgrünen Langs eine ganze Reihe bedeutend lebhaftere und kräftigere, die alle in schwächerem Feuer (demi feu) gewonnen wurden. Die kräftigste, die schon jener Spielart sich nähert, die man für gewöhnlich als kameliengrün zu bezeichnen pflegt, ist meist etwas dick und trübe und ähnlich fleckig geflossen, wie die bereits erwähnte violette Glasur. Dann gibt es auch eine hellere, sehr durchsichtige, die gleichfalls oft fleckig ausgefallen ist (Dresden, Porzellanslg.), weiter eine gurkengrüne, die gelblich grüne, dunklere Tönungen zeigt (London, Vict. u. Alb. Mus.), sowie eine damals als eine der Erfindungen des oben (S. 220) genannten Ts'ang Ying Süan besonders gerühmte, „Schlangenhautglasur" (schê-p'i lü) von tiefem, meist durchsichtigem Ton (London, Vict. u. Alb. Mus.).

Eine Reihe von Spielarten zeigte auch die mittels Antimon gewonnene gelbe Glasur. Zunächst wieder jene hellgelbe, die schon in der Mingzeit aufgekommen war (s. S. 182) und neben anderen farbigen Glasuren für den Kaiser reserviert

worden war[868]). Doch soll diese anfangs, wie der (S. 221) erwähnte Jesuitenpater Lecomte um 1690 ausdrücklich bemerkt, recht schlecht ausgefallen sein. So trifft man sie auch in dieser Zeit für sich allein auffallend selten an (Paris, Mus. Guimet), häufiger dagegen wieder als Grund für ausgesparte Ornamentik, so namentlich an den für den Kaiser bestimmten Porzellanen in der bleicheren Spielart (Dresden, Porzellanslg., Taf. 99 oben). Daneben kommt auch eine tiefere Glasur von meist bräunlichem Ton vor. Eine ganz neue Abart war daneben die selten vorkommende sogenannte Aalhautglasur (schan-yü huang), die wiederum der erwähnte Ts'ang Ying Süan erfunden haben soll: sie soll eine stark bräunliche Färbung besessen haben[869]) (Baltimore, Slg. Walters). Dagegen weiß man noch nicht so recht, wie eine sogenannte gefleckt gelbe (huang-tien pan) ausgesehen hat, die gleichfalls als eine Erfindung jenes Künstlers damals ganz besonders gerühmt wurde, die vielleicht jedoch mit breiten, grünen und gelben Flecken versehen war.

Eine prächtige Glasur von großer Schönheit und Vornehmheit, die es bisher im chinesischen Porzellan noch nie gegeben hat und die erst nach vielen Versuchen gelungen sein soll[870]), stellt dann eine stark glänzende, lackartig tiefschwarze, bisweilen auch warm schwarzbräunliche, glänzende Glasur vor, von den Chinesen schwarzgold (wu kin), bei uns dagegen bisweilen, da d'Entrecolles sie ihres Glanzes wegen mit Brennspiegeln verglich und sie aus diesem Grunde als metallisches oder Spiegelschwarz bezeichnet hatte, mit letzterem Ausdruck bezeichnet. Sie findet sich zumeist an größeren, kugeligen Flaschen mit langem, engem Hals, dann an Vasen, Schalen und auch ganz kleinen Väschen (Dresden, Porzellanslg., Taf. 75). Ihre Farbe erinnert stark an die von Lackarbeiten und ist stets mit sehr fein aufgetragenem und nur schwach eingebranntem, darum nur wenig glänzendem Gold, ganz selten auch mit Silber bemalt, hierbei oft eigenartigerweise mit einer sonst im chinesischen Porzellan nicht wiederkehrenden Ornamentik, die stark an chinesische, wenn nicht japanische Schwarzlackmalereien erinnert, so daß hier fast eine Nachahmung solcher in Porzellan vorzuliegen scheint. Bisweilen sind hierbei einzelne Teile oder Zonen, um ihre Tiefe durch Gegensatz zu erhöhen, weiß gelassen worden und dann öfters mit eisenroten, in Gold gehöhten Malereien (Dresden, Porzellanslg.) oder durch Schmelzfarbenmalereien (Charlottenburg, Schloß) belebt. Daneben finden sich bisweilen, wenn auch anscheinend recht selten, wie bei den seladongrün glasierten Porzellanen, unter der Glasur eingeschnittene Ornamente (Baltimore, Slg. Walters). Und dann kommen auch Vasen vor, die statt mit dieser Glasur ganz mit schwarzem Lack überzogen erscheinen, in die dann die Ornamentik in z. T. gefärbtem Perlmutter eingelegt wurde, die sogenannte Laqueburgautée-Arbeit der Franzosen, die einen der wenigen Fälle dieser Zeit darstellen, in denen man die naturgemäße Technik des Porzellans zu verlassen gewagt hat (London, Vict. u. Alb.Mus.) (Taf. 77)[871]).

Als die gewöhnlichste Glasur dieser Zeit, die damals mit Vorliebe bei gewöhnlichen Gebrauchsgegenständen, wie Tassen, Teetöpfen und kleineren Schalen, dann auch bei kleinen Väschen, Bechern u. dgl. verwandt worden ist, er-

scheint die schon in der Mingzeit aufgekommene (s. S. 192), braune Scharffeuerglasur, die sogenannte „gebrannte Goldglasur“ (tze kin) der Chinesen, so benannt nach der „gebrannter Goldstein“ genannten eisenhaltigen Materie, aus der sie gewonnen wurde. Sie war in der Mingzeit noch nicht sehr tief im Ton und anscheinend auch noch nicht sehr glänzend ausgefallen. Auch jetzt gab es hier, je nach der Stärke des beigemengten Metalls zwei Spielarten, die der Chinese je nach der Tönung bald als rote, bald als gelbe zu bezeichnen pflegt. Am meisten verwandt wurde die dunkelbraune, bei uns meist „kapuzinerbraun“ genannt, schon etwas seltener die hellere, gelblichere, die französische Sammler als „café au lait“ zu bezeichnen pflegen. Erstere liegt immer sehr dick auf und ist völlig undurchsichtig; unter der letztgenannten dagegen kann man häufig noch blaue Unterglasurmalerei erkennen.

Sehr selten freilich treten diese Glasuren, wohl weil sie dazu nicht reizvoll genug waren, für sich allein auf. In der Regel finden sie sich in Verbindung mit kobaltblauer (Taf. 74 unten), seltener mit Schmelzfarbenmalerei in ausgesparten Feldern, wozu noch als größte Seltenheit[872]) auf der dunkelbraunen Spielart Silber- und Goldmalerei hinzukommen (Dresden, Porzellanslg.). Daneben ist diese Glasur auch vielfach zu braunen Bändern oder Rändern an Stücken mit kobaltblauen Malereien verwandt worden. Und schließlich wurden beide Spielarten auch mit zonenweise auftretender, haarrissiger Glasur und zugleich auch noch mit kobaltblauer Unterglasurmalerei (Taf. 76 rechts) sowie auch mit hellblauer Glasur (Dresden, Porzellanslg.) in Verbindung gebracht. Auch ist in diese Zeit wohl ein großer, wenn nicht der größte Teil jener Stücke zu setzen, bei denen, wie früher erwähnt (s. S. 197 u. 207), Ornamentik mit weißer Masse auf die dunklere Glasur aufgetragen wurde. Mit keiner anderen Glasur hat demnach der Chinese so viele Verbindungen mit anderen Techniken herzustellen versucht.

Daneben gab es jedoch in dieser Zeit, wie die Dresdner Sammlung zeigt, noch eine ganze Reihe, von anderen braunen Glasuren von bald hellerer, bald dunklerer Färbung, die jedoch keine Scharffeuerglasuren gewesen zu sein scheinen. Sie kommen freilich anscheinend ziemlich selten vor und sind, wie es scheint, stets mit Schmelzfarbenmalereien versehen. Und dann gab es damals endlich, wie Père d'Entrecolles ausdrücklich berichtet, auch durch Kupferoxyde gefärbte Scharffeuerglasuren, die, rot beabsichtigt, durch die Launen des Feuers in allen möglichen Farben, vor allem aber in bläulichen, daneben auch violetten oder grauen Tönen dicht gestreift ausfielen. Es handelt sich hier wieder um das yao-pien der Chinesen oder die Transmutationsglasuren, die schon in der Sungzeit eine so große Rolle gespielt hatten (s. S. 133). Sie scheinen auch jetzt in der Hauptsache noch Zufallsprodukte gewesen zu sein, die man immer noch nicht wie später (s. S. 256) in seiner Gewalt hatte, die aber jetzt, wo man im Porzellan so sehr den Farbenreichtum liebte, keineswegs mehr jenes Mißfallen erregt zu haben scheinen, das ihnen in der Sung- und anscheinend auch noch in der Mingzeit entgegengebracht wurde. Stücke aus dieser Zeit sind freilich bis jetzt wohl kaum nachgewiesen. Sie dürften auch wohl nur Einzelprodukte gewesen sein, die erst in der folgenden Zeit zu allgemeinerer Herstellung anregten (s. S. 256).

Damit dürfte die Liste derjenigen Glasuren, die mit Sicherheit in diese Zeit zu setzen sind, erschöpft sein. Sie ist schon eine recht stattliche, sicherlich eine weit stattlichere, als sie irgendeine der vorangegangenen Perioden aufzuweisen vermag, und kann so wieder als ein Beweis für die große, allgemeine Regsamkeit dieser Zeit auf diesem Gebiete angesehen werden. Doch wieviel reicher und bedeutender gibt sich demgegenüber die dekorative Malerei dieser Zeit! Da ist zunächst wieder die Unterglasurmalerei, die auch jetzt die Hauptmalerei dieser Zeit war und hier gelingen auch jetzt wieder jene beiden früheren Unterglasurfarben, das Kobaltblau sowohl, wie vor allem auch das Kupferrot, das in der letzten Zeit der Mingdynastie ja völlig verloren gegangen zu sein scheint (s. S. 198), ganz besonders aber, ja so schön, wie in gewisser Beziehung niemals zuvor und niemals nachher wieder, die Unterglasurmalerei in Kobaltblau. Mit starker Verwilderung und Flauheit hatte ja diese Malerei anscheinend (s. S. 219) am Schluß der Mingdynastie geendet. Sie war dann vielleicht schon unter dem ersten Kaiser der Ts'ingdynastie (s. S. 219) wieder zu bedeutend größerer Kraft und Sauberkeit gelangt. Nun aber kommt, unterstützt durch die bei ihr meist verwandte, besonders schöne, kristallinische Masse und die klare, leuchtende Glasur in den besten Fällen ein Blau zustande, so herrlich, wie es die gesamte Keramik wohl niemals wieder hervorgebracht hat: wie aus der Tiefe der Masse heraus leuchtet und strahlt es uns aus den besten Stücken dieser Zeit entgegen, so klar und sicher auf dem weißen Grunde der Masse stehend und die Umrisse der Ornamentik zeigend, als wäre es nicht ein nachträglicher Auftrag, sondern ein Stück der Masse selber (Taf. 78 u. 86). Und in dieser Schönheit und Reinheit gelingt es nicht nur an kleinen, auch an ganz großen Stücken, deren Garbrand allein schon eine Tat bedeutete. In der Dresdner Sammlung befinden sich unter den berühmten, an keiner anderen Stelle in so großer Zahl wie hier vorhandenen, großen Monumentalvasen eine ganze Reihe in Flaschenkürbisform, die in dieser Beziehung für wahre Wunderwerke gelten können (Taf. 78 u. 79). Die gefeiertesten Stücke dieser Gattung jedoch sind jene bekannten, heute so unendlich hoch bewerteten, runden Deckeltöpfe, in denen der Chinese zum neuen Jahre Geschenke darzubringen pflegt, auf denen einzelne große Pflaumenblütenzweige oder einzelne Blüten wundervoll klar aus dem denkbar leuchtendsten Blau ausgespart sind, dessen Tiefe, Leuchtkraft und Feuer keine Keramik der Welt je wieder erreicht hat (Taf. 81)[873]. Merkwürdig nur, daß diese herrliche Farbe sich anscheinend nur allein an derartigen Töpfen, nie an anderen Gegenständen findet, weshalb wohl die Vermutung berechtigt ist, daß damals nur eine einzige der Manufakturen in King-tê tschên das Geheimnis dieses herrlichen Blaus besaß.

Bewundernswert ist dann weiter, was man wohl wieder an keiner Stelle so deutlich erkennen kann, wie vor den überaus reichen Beständen der Dresdner Porzellansammlung an kobaltblau bemalten Stücken, wieviel verschiedene und wirklich schöne Spielarten man damals mit dieser Farbe zu erzielen vermochte: es gab helle und dunkle, ernste und fröhliche, schwärzliche und graue. Zugleich aber verstand man es auch, durch mehr oder weniger häufiges Über-

einanderlegen der blauen Farbe ihre Tonstärke an einem und demselben Stücke stark zu variieren und durch diese Abschattierung die Ornamentik stark zu beleben. Hierzu gehörte vor allem das sogenannte „Agatisieren" der Gründe, wie auch der Ornamentik selber, d. h. das absichtlich durch unregelmäßige Pinselschläge fleckige und wolkige Auftragen dieser Farbe, wodurch deren Feuer noch bedeutend vermehrt ward, ein Hilfsmittel, dem auch nicht zum wenigsten die oben erwähnten Deckeltöpfe das wunderbare Leuchten ihrer farbigen Gründe zu verdanken haben (Taf. 81). Und dann hat man auch dadurch bisweilen ungewöhnlich kraftvolle Gegensätze erzielt, daß man die Ornamentik, ohne sie meist reicher auszuführen, leicht reliefartig erhob, ihr dadurch wirkungsvolle Glanzlichter verlieh und sie dann ringsum nur mit einer sehr lebhaften, breiten, aber wieder sehr ungleichmäßig hingestrichenen kobaltblauen Einfassung umgab, die jene ganz ungewöhnlich kräftig heraushob. Es ist dies besonders bei Vasen mit Azaleen-, doch auch mit Pflaumenblütendarstellungen geschehen (Dresden, Porzellanslg., Taf. 85 rechts).

Unzweifelhaft stellt diese Blaumalerei in ihrer höchsten Vollendung das technisch Vollkommenste dar, was diese auf diesem Gebiete so hochstehende Zeit erreicht hat. Doch gab es neben diesen mehr als Einzelschöpfungen zu betrachtenden Arbeiten noch ein richtiges, auch viel für den Export verwandtes Massenprodukt, die gewöhnliche Gebrauchsware dieser Zeit, die, mit mehr oder weniger flüchtigem und oft auch ausgelaufenem Blau in meist grauen oder schwärzlichen Tönen bemalt, sich naturgemäß mit jenen nicht messen kann. Doch bleibt auch hier die Bemalung immer erstaunlich dekorativ. Auch hat man bisweilen, wie in der Mingzeit (s. S. 208), Figuren damit ornamental bemalt (Dresden, Porzellanslg.). Ein wahrer Tummelplatz aber ist damals das Gebiet der Blaumalerei für die Ornamentik gewesen. Auf keinem anderen Gebiet des Porzellans hat wohl das Spiel der Phantasie eine solche Beweglichkeit gezeigt wie auf diesem, wohl wieder weil hier durch das Einerlei der Grundfarbe nicht allzuviel Abwechslung zu erzielen war. Sie hat in dieser Beziehung die Mingzeit weit hinter sich gelassen. Figürliche Darstellungen wechseln mit solchen von Tieren, Pflanzen, Landschaften und Symbolen ab, rein ornamentale schließen sich diesen an, immer aber erscheinen diese in neuen Motiven, in neuen Verbindungen, die zu immer neuen Wirkungen, zu immer neuen Dekorationsweisen führten. Es dürfte ganz unmöglich sein, hier alle Motive aufzuzählen oder nur anzugeben, was zu den früher verwandten jetzt noch als Neues hinzukam. Hierbei scheinen die bildlichen Darstellungen zumeist, wenn nicht so ziemlich alle, alten Mingmalereien entnommen zu sein[874]). Daneben ist diese Ornamentik oft großzügig, oft auch wieder ganz klein im Maßstab gehalten, oft reich, oft spärlicher, dabei aber freilich nicht mehr so flott und geistreich und echt künstlerisch hingeworfen wie dies in der Mingzeit selbst bei den allergewöhnlichsten Erzeugnissen (s. S. 211) der Fall gewesen ist. Es erscheint hier alles, wie in der gleichzeitigen Malerei, schematischer, allgemeiner, unindividueller. In dieser Beziehung ist die kobaltblaue Bemalung dieser Fpoche der der vorangegangenen Zeit entschieden nachstehend. Dadurch jedoch kommt in dies Bild

noch eine größere Abwechslung hinein, daß jetzt anscheinend das Blau weit häufiger als in jener Periode als Grund verwandt wurde, aus dem die Ornamentik ausgespart ward (Taf. 78, 79 u. 81), der dann oft auch, wie dies in dieser Zeit überhaupt beliebt war, einzelne Bilderfelder mit kobaltblauen Darstellungen verschiedenster Art einschloß.

Dann aber hat man damals mit dem Kobaltblau noch eine Verwendung vorgenommen, die zu den allermerkwürdigsten, aber auch wirkungsvollsten technischen Neuheiten dieser Zeit gehört, die seltsamerweise auch allein nur dieser Epoche gelungen zu sein scheint: man hat es zur Gewinnung geschlossen farbiger Gründe, wie dies auch Père d'Entrecolles eingehend beschreibt[875]), nicht auf das unglasierte Porzellan gemalt, sondern gespritzt, welche Technik bei uns meist als bleu fouetté oder powder blue, bei den Chinesen als ts'ui-ts'ing bezeichnet zu werden pflegt, wodurch stets ein dichtgedrängtes Bei- und Übereinander von kleinen Flecken oder Punkten entstand, das völlig das Tote, Leere geschlossenfarbiger Flächen vermied, um an die Stelle dessen ein reiches prickelndes Leben zu setzen. Diese Technik soll gleichfalls erst unter Ts'ang Ying Süan (s. S. 220) aufgekommen sein. Ganz wundervoll leuchtende, strahlende Gründe sind damit erzielt worden. Doch fielen sie, da man auch damals diese Farbe nicht völlig beherrschte, wie der an derartigen Erzeugnissen wieder so überreiche Bestand der Dresdner Sammlung wiederum zeigt, nicht immer gleich kräftig aus: zu den leuchtendsten gesellten sich auch oft graue und matte. Doch bleibt ihre Wirkung immer reizvoll. Mannigfaltig, wie immer in dieser Zeit, ist dann aber auch wieder ihre Verwendung gewesen. Bald bedecken die Farben die Gefäße wie eine geschlossene farbige Glasur (Taf. 86 links), bald sind einzelne Felder ausgespart geblieben, deren Weiß wieder durch Malereien, in Kobaltblau (Taf. 86 rechts) oder Kupferrot oder durch Verbindung beider oder mit Seladonglasur, oder auch durch solche in Schmelzfarben (Taf. 87 u. 88 unten) belebt sind oder auch ganz — was zu den allerglänzendsten Wirkungen geführt hat — mit leuchtenden eisenroten Malereien, die in diesem Falle fast immer Darstellungen von Goldfischen zeigen, ausgefüllt sind (Taf. 88 oben). Daneben findet sich dies Blau bisweilen nur als vereinzelte Felder inmitten anderer, vielfarbiger Malereien angebracht (London, Vict. u. Alb.Mus.). Stets aber ist der blaue Grund wieder durch ganz leichte, zierliche, matte, wiederum nur schwach eingebrannte Gold-, ganz selten auch durch Silbermalerei[876]) (Dresden, Porzellanslg.) belebt worden, die freilich, wie immer im Lauf der Zeit meist stark verblichen ist. Dadurch ist über diese Gründe ein leichter, sie belebender Schimmer gelegt, der von hohem künstlerischem Reize ist. Wie kühn man sich aber damals auf diesem, keineswegs technisch so leichten Gebiet schon zu bewegen gewußt hat, zeigen zwei wieder über einen Meter hohe, in dieser Technik ausgeführte Vasen der Dresdner Sammlung, von denen wenigstens bei der einen der blaue Grund ausgezeichnet gelungen ist.

Daneben ist die kobaltblaue Malerei auch wieder häufig als ausgesparte Ornamentik innerhalb andersfarbiger Gründe verwandt worden. Die Vorliebe der Mingzeit für derartige Farbenverbindungen (s. S. 195) war damals keineswegs

ganz erloschen, wenn sie auch für diese an anderen Dekorationsmitteln so reiche Zeit in keiner Weise dieselbe Bedeutung gewann. Es gab damals auch Porzellane mit Blaumalerei auf gelbem, grünem oder eisenrotem Grund, meist äußerst wirkungsvolle Stücke dank den wundervollen Farben, die dieser Zeit zu Gebote standen (Dresden, Porzellanslg.; Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe).

Schließlich hat man damals mit dieser Farbe schon eine Verwendung vorgenommen, die besonders für die nächstfolgende Zeit sehr charakteristisch werden, ja dieser sogar einen Teil ihrer Signatur geben sollte (s. S. 260): sie wurde bisweilen, wenn auch noch selten, zur Zeichnung der Ornamentik verwandt, die dann durch Schmelzfarben ausgefüllt ward. Sie gab schon damals den so behandelten Stücken etwas von jener Weichheit, die für die Erzeugnisse jener dann so charakteristisch werden sollte (Dresden, Porzellanslg., Taf. 119 unten; Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe).

Neben dem Kobaltblau ist auch damals, wie schon in der Mingzeit, die zweite Unterglasurfarbe, das künstlerisch ja auch viel weniger dankbare, technisch bedeutend schwierigere Kupferrot stark in den Hintergrund getreten[877]). Es ist auch jetzt durchaus nicht immer völlig gelungen, vielmehr oft stark ausgeblichen oder grünlich, braun oder sogar schwärzlich ausgefallen oder in dieser Weise fleckig geworden. Doch sind hierbei oft Töne erzielt worden, die alles weit hinter sich lassen, was wir aus der Mingzeit kennen. In der Regel tritt diese Farbe jetzt nur in mehr oder weniger feiner Linienzeichnung auf (Dresden, Porzellanslg.); daneben sind jedoch auch kleinere, mehr flächenhafte Ornamente, wie „Hunde des Foh", Schmetterlinge u. dgl. damit ausgemalt worden (Taf. 89 links[878])). Dann aber hat auch hier wieder die für diese Zeit so charakteristische Kombinationssucht eingesetzt: So würde dies Kupferrot auch mit kobaltblauer Malerei (Taf. 89 rechts), bisweilen, wie erwähnt, in Verbindung mit gespritzten, blauen Gründen, ja auch bisweilen mit sogar nur ganz stellenweise eingefügter Seladonglasur verbunden (Dresden, Porzellanslg., Taf. 85 links). Und auch das Streben zum Großen hat sich hier wieder eingestellt. Wie wieder die Dresdner Sammlung zeigt, sind in dieser Farbe in Verbindung mit Kobaltblau damals auch große Kübel und Monumentalvasen bemalt worden, wenn auch mit ziemlich wechselndem Erfolg. Keine andere Zeit des chinesischen Porzellans hat wieder derartige technische Kühnheiten auf dem Gebiet der Unterglasurfarben gewagt.

Dann kommen die Arbeiten mit in schwächerem Feuer aufgebrannten Farben. Hier nahm man zunächst wieder die in der Mingzeit so reichlich und so erfolgreich angewandte Technik der auf unglasiertem Porzellan aufgetragenen (émail sur biscuit), noch mehr glasurartigen und wohl auch noch in verhältnismäßig hohem Feuer (demi feu) gebrannten Farben auf, um jetzt von ihr den allerreichlichsten und mannigfaltigsten Gebrauch zu machen. Es entstanden so meist kleinere Götterbilder, so der Kuan-yin, des Laotse mit seinen Jüngern oder der beiden lustigen Genien Ho-ho und vor allem Hunde des Foh (Buddha) und andere Fabeltiere, dann wirkliche Tiere, wie Hunde, Pferde und Papageien und auch kleine Genreszenen und gelegentlich auch die Darstellung einer chinesischen

Dschunke (Dresden, Porzellanslg.). Ihnen reihten sich dann wieder naturalistisch gestaltete Gefäße an, so vor allem Teetöpfe in Form von Lotosfrüchten, Weinkannen in Gestalt von trinkenden, kauernden Affen (Taf. 97 oben) oder aus Wellen emporsteigenden Karpfen, Wassergefäße in der von liegenden Lotosblättern oder Mäusen, Wassertropfer und Papierbeschwerer in ähnlichen Gestaltungen und Ähnliches mehr. Die chinesische Phantasie scheint damals ganz unerschöpflich gewesen zu sein, hier immer neue Gestaltungen zu erfinden. Angewandt wurden hierbei warmgelbe, manganviolette oder kameliengrüne, sowie an Stelle letzterer bleichgrüne Farben. Sie sind immer recht glänzend und feurig ausgefallen und stets zu feinster Harmonie vereinigt. Daneben sind sie bisweilen auch an Schalen und Tassen und auch manchmal an den Sockeln der Figuren, wie dies ja ganz ähnlich schon in der T'angzeit geschehen war, ganz unregelmäßig in einzelnen Flecken aufgetragen und dann beim Fließen wieder ab- und übereinandergelaufen, wodurch wieder ein eigenartig buntscheckiges, für diese Zeit ungewöhnlich kräftiges Farbenkleid entstanden ist („Tigerfellglasur") (Dresden, Porzellanslg., Taf. 99 unten). Hierbei kommen zwei verschiedene Farbstimmungen vor: eine kräftigere und infolge der Anwendung weniger lebhafter Farben auch eine bedeutend schwächere. Stücke in letzterer Art weisen daneben auch wohl noch kobaltblaue Malereien auf (Dresden, Porzellanslg.).

Unzweifelhaft erreichte das Höchste jedoch diese Zeit wohl auf dem Gebiet der Schmelzfarben-, der „Drei- und Fünffarbenmalerei", die in der Mingzeit kaum schon die Ausbildung gefunden hatte[879]), deren sie fähig war. Nun aber wird aus dieser Technik eine erstaunliche Kunst, die, gestützt auf die herrlichsten, reinsten, leuchtendsten Farben, die nur je dem Porzellan zu Gebote gestanden haben, vor keiner Aufgabe zurückschreckt und selbst den Widerstreit mit der gleichzeitigen Malerei aufnimmt. Jetzt scheinen auch, wofern die auf manchen Darstellungen angebrachten Künstlermarken nicht denen von kopierten Gemälden entsprechen (Taf. 108 u. 111), auch wieder (s. S. 171) wirkliche Künstler mit dem Porzellan in Berührung gekommen zu sein. Doch ist diese Malerei ja anscheinend nicht gleich von Anfang an wieder aufgekommen, da, wie (S. 227) erwähnt, der Jesuitenpater Lecomte sie noch nicht gekannt zu haben scheint. Auf diesem Gebiete aber hat diese Zeit allem Anscheine nach ihre originellste Erfindung gemacht, diejenige, die auf die ganze folgende Entwicklung des chinesischen Porzellans ihren größten Einfluß ausüben und ihr ihren besonderen Charakter verleihen sollte. Es kommt jetzt auch eine ganz neue Art von Schmelzfarben — wie es scheint am Ende dieser Zeit — auf, die, gestützt auf ganz neue technische Prinzipien, auch zu ganz neuen und äußerst charakteristischen Farbenwirkungen geführt hat (s. S. 248). Auf diesem Gebiete hat demnach damals unzweifelhaft das frischeste künstlerische Leben geherrscht. Es war ersichtlich dasjenige, das gegenüber allen anderen noch am meisten als Neuland erschien, darum auch am lebhaftesten zu regster Betätigung herausforderte.

Schwer ist zu sagen, durch welche der für diese Malereien zur Verfügung stehenden Techniken damals das Höchste erreicht worden ist. Schon die vielfarbige Malerei auf unglasiertem Porzellan (émail sur biscuit), die man nun immer

ohne die erhabenen oder fast immer sonst eingeritzten Ränder der Mingzeit (s. S. 175) durchführte, erfreut sich heute einer Wertschätzung, die nicht mehr zu überbieten ist. Wie in der Mingzeit, ging man hierbei vor allem darauf aus, eine mehr oder weniger vielfarbige oder z. T. weiß ausgesparte, reichere Ornamentik von geschlossenen Farbgründen abzuheben, deren Farbe meist ein mattes Gelb oder Grün von verschiedenen Tönungen, vor allem aber, und dann wohl am prächtigsten wirkend, ein tiefdunkles, grünliches Schwarz war, das man erzielte, indem man einen dunkel schwarzfarbigen Grund mit einer grünen Schmelzfarbenschicht überzog (famille noire)[880]). Hierbei wurden mehrfach an einem und demselben Stück, entsprechend seinen einzelnen Teilen, auch verschiedenfarbige Farben angebracht und auch wohl einmal auf den schwarzen Grund Bildfelder in Kobaltblau gesetzt (Baltimore, Slg. Walters). Auf diese Weise wurden damals zunächst kleinere Gegenstände, wie Teetöpfe, Tassen, Schalen, Dosen, Kannen, größere Deckeltöpfe, Opfergefäße, Teller, Untersätze u. dgl. dekoriert (Taf. 93). Vor allem aber in der wirkungsvollsten Weise große prächtige Vasen, meist vierkantiger Form, an denen sich vielfach ziemlich einfach gehaltene, aber in der Regel flott gezeichnete Blütenzweige, darunter in erster Linie weiße Pflaumen- oder Kirschblütenzweige, seltener auch Drachen, figürliche Darstellungen oder Landschaften von schwarzen, grünen oder gelben Gründen abhoben, Arbeiten, die heute zu den höchst bewerteten des chinesischen Porzellans gehören. In der Tat sind diese Erzeugnisse, deren größter Bestand sich wohl in der Sammlung Salting des Vict. und Albert Museums zu London, sowie im Metropolitan Museum in New-York (Slg. Altmann) befinden, in der ruhigen Einfachheit der Zeichnung der Ornamentik wie Farbenwirkung zu dem Allervornehmsten zu rechnen, was die gesamte Keramik geschaffen hat (Taf. 90—92, 94 u. 95). Sie gelangen zur höchsten Pracht, wenn auf dem tiefen Schwarz, was freilich nur selten geschieht, ein lebhaftes Überglasurblau oder ein feuriges Eisenrot hinzutritt. So kann man ihre heutige Bewunderung gar wohl verstehen. Manche der Vasen tragen allerdings die Marken der Mingzeit, vor allem die des Kaisers Tschêng-Hua. Doch spricht das häufigere Vorkommen dieser Stücke, ganz abgesehen von ihrem Stil und ihren Farben, durchaus für diese Zeit, wenn sie freilich auch bei uns in den alten Beständen aus dieser Zeit, von einigen Tassen und ähnlichen kleineren Dingen, die aber alle als Grund mehr ein grünliches[881]) Schwarz zeigen (Dresden, Porzellansammlung, Taf. 93), abgesehen, nicht vorkommen. Vielleicht daß sie alle damals in der kaiserlichen Manufaktur hergestellt worden sind, deren Erzeugnisse wohl kaum schon in dieser Zeit ins Ausland gelangten.

Daneben aber kommen derartige Malereien in Verbindung mit Ornamentik auch in viel freierer Verwendung vor, vor allem wieder an plastisch reich belebten Gegenständen, wie Figuren (Taf. 98), Hunden des Foh (Taf. 96), Papageien (Taf. 97 unten), dann auf großen Vasen (Taf. 96 links), Schalen und Teetöpfen, diese z. T. mit durchbrochenen Wandungen (Taf. 98 unten) oder als Bündel von Bambusstäbchen gestaltet (Taf. 98), sowie bei einigen Kannen, die in kühnen Durchbrechungen die Form von symbolischen Schriftzeichen, so die des langen Lebens- (Schou) angenommen haben. Sie bilden hier Gründe und vor allem vielfarbige

Ornamente, die freilich durch die Art dieser Technik einfacher gehalten sind als bei den Malereien auf glasiertem Porzellan, haben sich aber dabei im allgemeinen derselben Schmelzfarben bedient. In ähnlicher Weise war dann auch damals ein kaiserliches Service ausgeschmückt, bei dem wieder eingeritzte, schwarze, grün umränderte Drachen über Meereswogen auf bleicherem gelbem Grund stehen (Taf. 99 oben), von dem sogar ein Stück, wie die Dresdner Sammlung beweist, trotz allem schon am Anfang des 18. Jahrhunderts zu uns nach Europa gelangt ist. Und dann sind endlich auch größere, flache, sowie bisweilen auch kleine, tiefere Schalen zu erwähnen, die alle auf einem leuchtend[882]), tief grünen, durch schwarze Spirallinien und Wellenkämme als Wasserfläche charakterisierten Grunde Symbole, daneben auch laufende Pferde in Gelb, Violett und Weiß zeigen. Sie gehören sicher trotz ihres so leuchtenden, auf den übrigen Stücken dieser Art nie wiederkehrenden Grüns, — das beweist allein schon ihr häufiges Vorkommen in der Dresdner Sammlung — gleichfalls erst dieser Zeit an, vielleicht jedoch, was ihr wieder als Hohlkehle gebildeter Fuß vermuten läßt (s. S. 227), schon dem Anfang derselben. Möglicherweise sind sie vielleicht in einer besonderen Fabrik in King-tê tschên hergestellt worden.

Ihren Hauptruhm jedoch gewann die K'ang-Hi-Periode durch die eigentliche Schmelzfarbenmalerei, die Malerei mit Schmelzfarben auf glasiertem Porzellan, die sogenannte Überglasurmalerei. Auf diesem Gebiet hat in der Tat diese Zeit Erstaunliches geleistet und unverkennbar ihre bewundernswertesten Schöpfungen hervorgebracht, Leistungen, die sich bisweilen weit über das Niveau rein dekorativer Kunst erheben, ja, ohne dabei jemals den Charakter derselben zu verlieren, fast eine selbständige Bedeutung zu erlangen scheinen. Hier hat man oft genug das Empfinden, Werken wirklicher Künstler gegenüber zu stehen und man erlebt beständig neue Überraschungen, sowohl hinsichtlich der Wahl der unerschöpflich erscheinenden Motive als auch im Hinblick auf ihre dekorative Verwendung und farbige Behandlung. Auf solchen Stücken finden sich auch bisweilen die bereits (s. S. 242) erwähnten Künstlermarken[883]) (Taf. 108 u. 111 oben). Ganz sicherlich hat die Keramik niemals wieder kunstvollere dekorative Malereien hervorgebracht als diese, was wohl an keiner Stelle besser erkannt werden kann als in der Dresdner Porzellansammlung, der an derartig bemalten Porzellanen wohl reichsten Sammlung der Welt. Eine erstaunliche Anzahl der schönsten Sachen, Vasen, Schalen, Kannen, Fischkübel und ähnliches von feinster Güte und oft bewundernswerter Größe tritt einem hier entgegen und legt beredtes Zeugnis ab von der Höhe dieser Kunst, die hinsichtlich der Feinheit und des Geschicks des Dekors, der Schönheit und Harmonie der Farben und ihrer echt dekorativen Ornamentik auf dem Gebiet der Keramik nicht ihresgleichen hat (Taf. 100—115).

Derartig vollkommenen Stücken steht auch hier wieder die Masse der eigentlichen Gebrauchsgegenstände gegenüber, auf deren Ausschmückung weit weniger Zeit und Kunst verwandt werden konnte (Taf. 110 unten). Doch auch diese mögen sie auch noch so flüchtig und einfach dekoriert sein, zeigen dasselbe dekorative Geschick, denselben Sinn für Farben und Farbenharmonien und

dieselbe dekorative Erfindungsgabe wie die vollendeteren Stücke dieser Zeit. So haben auch sie alle ihre besonderen Reize, die sie vor farbiger Eintönigkeit bewahrt haben.

Ganz erstaunlich aber bleibt an allen diesen Stücken immer die Mannigfaltigkeit bei der Anwendung der Ornamentik. Bald ist sie groß und kräftig, bald klein und bescheiden gehalten, bald bedeckt sie die ganzen Flächen in reichster Fülle mit hunderten von Einzelheiten, die alle harmonisch zusammenstimmen (Taf. 114), bald belebt sie dieselben nur graziös oder faßt sie nur wie ein leichtes Band ein (Taf. 110 oben). Besonders beliebt ist auch hier, so namentlich bei größeren Vasen, Fischkübeln u. dgl. die Anwendung farbiger Gründe, aus denen wieder einzelne Bildfelder ausgespart sind. Doch wurde hierbei der Grund stets durch ausgesparte, farbige, oft erstaunlich reiche Ornamentik (Taf. 102—104) oder einfachere Grundmusterung belebt, ja das Raffinement ging sogar gelegentlich so weit, daß man diese Gründe aus dicht beieinander gezogenen Linien in Rot und Blau gewann, die, von der Ferne gesehen, sich reizvoll zu schillerndem Violett vereinen (Taf. 112). Ähnliche Gründe bedecken dann auch vielfach die Ränder der reich ausgestatteten Schalen (Taf. 111 u. 114). Vielfach sind dann die farbigen Flächen noch zur Belebung mit kleinen, schwarzen Punkten (Taf. 108 u. 111 oben) oder fein linearer Grundmusterung belebt oder es tritt an ihre Stelle die in Eisenrot ausgeführte Musterung. Doch geben sich hierbei die Ränder trotz allem Reichtum durchaus zurückhaltend, stimmen aber in der Farbe wundervoll zur Hauptdekoration, die sie umschließen. Und so erscheinen in der Tat alle Möglichkeiten der Dekoration erschöpft und in der denkbar geschicktesten Weise ausgenutzt und Zeugnis des allerfeinsten Geschmacks.

Alle diese Malereien stützen sich auf die alte „Drei- oder Fünffarbenmalerei" der Mingzeit im engeren Sinne, wie sie uns vor allem noch an so vielen Stücken der Wan-Li-Zeit erhalten ist (s. S. 204). Eine ganze Reihe von Porzellanen mit noch recht kraftvoller Bemalung, in der Hauptsache bauchige Deckel-, daneben auch zylindrische Vasen und flachere Schalen, die heute noch vielfach als Erzeugnisse der Mingperiode angesprochen werden, obwohl letztere bisweilen die Marke des Kaisers K'ang-Hi tragen (Taf. 101 unten), erscheinen sogar unverkennbar noch wie feinere Nachahmungen der damals geschaffenen Typen, vor allem hinsichtlich der Farbstimmung (Taf. 100 u. 101). Sie zeigen dieselben Schmelzfarben, Grün, Gelb und Violett, dazu das übliche Eisenrot, das Schwarz in den Linien der Zeichnung, das jetzt auch mit Schmelz vermischt, z. B. bei den Haaren der Figuren in kleineren Flächen vorkommt (Taf. 100), und meist auch das Unterglasurblau, das hier ersichtlich noch die fehlende (s. S. 227) blaue Schmelzfarbe ersetzt. Doch erscheinen ihre Technik und auch oft die Zeichnung bereits entwickelter. Vor allem aber geben sich die Farben schon reiner, klarer und voller, hierbei das Grün weniger bleich und das Unterglasurblau, das in der letzten Zeit der Mingdynastie so grau ausgefallen war, meist wieder tiefer und ernster. Auch die Motive sind oft viel reicher und voller geworden und haben einen anderen Inhalt bekommen. Schon ganz hervorragende Kunstwerke befinden sich bisweilen unter diesen Arbeiten, die fast alles, was wir an der-

artigen Werken aus der Mingzeit kennen, weit hinter sich zu lassen (Taf. 100 rechts) scheinen. Unzweifelhaft haben wir es bei diesen Stücken mit den Anfangsarbeiten auf diesem Gebiete zu tun, denjenigen, an denen damals diese alte Technik wieder zuerst erprobt wurde. Dann aber bricht der eigene Geist dieser so regsamen Zeit durch. Die alten, noch auf dem Mingstil beruhenden, wohl noch etwas schweren Farben werden freundlicher, heller gestimmt, dann neue hinzugefügt, so daß diese Zeit nun bald über eine ganze Reihe verschiedener grüner Töne, über ein etwas bleiches Gelb, ein ernstes Violett, mehrere Nuancen von kräftigem Eisenrot, ein Schwarz verfügt, das wieder mit Schmelz vermischt, besonders warm und tief, auch in kleineren Flecken angebracht wurde und endlich hat sie ein ganz zart aufgetragenes, schwach eingebranntes und nachträglich leicht glänzend gemachtes Gold besessen. Zu diesen Farben gesellt sich (s. S. 227) als Schmelzfarbe noch ein reines, aber freilich nicht immer ganz haltbares Blau in mehreren Spielarten, das das bisher allein verwandte Unterglasurblau bald fast ganz verdrängt. Alle diese Farben, mit Ausnahme des „trocken", d. h. ohne Glasfluß eingebrannten Eisenrots und Schwarz liegen wieder, wie schon die der Mingzeit (s. S. 194), ziemlich stark und reliefartig auf, wodurch sie ihren unvergleichlichen Glanz erhalten haben, den die freilich stets mit ganz anders gearteten Schmelzfarben arbeitende europäische Porzellankunst (s. S. 316) niemals erreicht hat.

Gleichzeitig aber wird die Zeichnung immer flotter und komplizierter, werden die Motive zahlreicher und mannigfaltiger, ihre Verwendung geistreicher und raffinierter, die Farbstimmung mmer weicher, so daß wir endlich vor Werken stehen von einer Zartheit, Feinheit und Duftigkeit (Taf. 107, 112 u. 113), die man, vergleicht man sie mit den früheren Produkten dieser Zeit, kaum noch in diese Epoche setzen möchte. Auf keinem anderen Gebiete kann man die so erstaunlich schnelle Entwicklung dieser Periode zu immer größerer Feinheit und Delikatesse so deutlich verfolgen wie auf dem des Porzellans.

Doch hat man damals für die grüne Farbstimmung ersichtlich immer eine ganz besondere Vorliebe gehabt. Grün, in den verschiedensten Stimmungen, ist fast immer der eigentliche Grundton dieser Malereien, dem sich die übrigen Farben meist nur vereinzelt einfügen. Sie wirken fast so wie grüne Wiesen, aus denen einzelne Blumen mehr oder weniger stark herausleuchten[884]). So hat auch diese Gattung bei uns schon seit langem, d. h. zu einer Zeit, da man das chinesische Porzellan noch nicht historisch einzuteilen vermochte, nach französischem Vorbilde[885]) den Namen der „grünen" Familie (famille verte) erhalten, im Gegensatz zu einer anderen, ihr unmittelbar folgenden, die ihres schönen Rosas wegen die Rosa-Familie (famille rose) genannt wurde (s. S. 248), Bezeichnungen, die, nicht ganz uncharakteristisch, heute bereits so eingebürgert sind, daß sie wohl kaum zu entfernen wären. Doch decken sie sich durchaus nicht völlig mit den zu ihnen gehörenden Gruppen. Dieselben Farben, die sich für gewöhnlich zu grünen Stimmungen zusammenschließen, haben bisweilen, wenn auch nicht oft, auch zu ganz anderen Kombinationen geführt. Vor allem ist es das Eisenrot, das manchmal in verschiedenen Spielarten fast ganz oder doch zum größten Teile die Führung übernimmt und jene wunder-

volle Gattung der sogenannten „korallenroten“ Porzellane hervorgebracht hat, die wohl mit das Leuchtendste und Feurigste darstellen, was die chinesische Keramik geschaffen hat (Taf. 115). So sollte man ihnen eigentlich auch bei uns, wie dies bei den Chinesen ja schon seit der Mingzeit geschah, die Bezeichnung der „Drei- und Fünffarbenmalerei“ geben, wofern man es nicht vorzieht, sie vielmehr im Gegensatz zu denen der folgenden Gruppe, der „Rosa-Familie“, deren Farben in der Hauptsache undurchsichtig sind, als die Gruppe mit durchsichtigen Farben zu benennen.

Mit dem Eisenrot aber wußte diese Zeit, wie wieder die an derartigen Stücken so reiche Dresdner Sammlung deutlich zeigt, bisweilen zu ganz wundervollen und zugleich auch abwechslungsreichen Wirkungen zu gelangen. Meist tritt hierbei das feurige Rot als Grund auf mit ausgesparter, weißer oder auch bunter Ornamentik. Auf diese Weise wurden ganz besonders farbenprächtige Stücke hergestellt (Taf. 103 u. 116); doch ist das Rot auch bisweilen über die ganze Ornamentik wirkungsvoll verteilt, so daß diese dann einen ausgesprochen roten Schimmer erhalten hat. Hierbei hat man der Farbe oft eine ganz erstaunliche Tiefe zu verleihen gewußt. Daneben freilich wurde sie auch und dann in schwächeren Tönen zu bedeutend einfacheren Wirkungen benutzt: in Verbindung mit Gold, dem es meist nur zur Konturierung dient, schmückt das Rot die Porzellane oft nur in ganz einfacher, fast linearer Ornamentik, die zwar von keiner allzugroßen Farbenfreude zeugt, den so dekorierten Porzellanen jedoch oft etwas recht Delikates verleiht[886]. In dieser Weise sind selbst recht große Vasen (Taf. 116) dekoriert worden, vor allem aber langhalsige, kugelige Flaschen. Dann aber hat das von Gold begleitete Eisenrot, nun aber in Verbindung mit einem meist recht lebhaften Unterglasurblau, noch zur Bildung einer ganz besonderen Gruppe geführt, die man der Einfachheit wegen die „Blaurotgoldene“ nennen kann, die freilich, fast immer nur einfachere Ornamentik zeigend, nicht gerade zu den feinsten dieser Zeit gehört (Taf. 117 u. 118). Es hat sich hierbei, wie wieder die großen Bestände der Dresdner Sammlung zeigen, meist um ein durch die Leichtigkeit dieser Bemalung leicht herstellbares Massenprodukt gehandelt, das dann auch als Exportware reichlichst verwandt wurde. Diese Gruppe dürfte jedoch wohl, wie manche Einzelheiten der Bemalung zu beweisen scheinen, z. B. wappenartig stilisierte Chrysanthemen (Taf. 118 unten), Geschenkdüten (Taf. 117) u. dgl., japanischen Ursprungs sein, zumal sich diese Dekorationen ganz ähnlich und in viel ausgedehnterem Maße auch auf japanischen Porzellanen dieser Zeit vorfinden[887]), hier freilich oft in Verbindung mit spärlichen Schmelzfarben. Auch ist in dieser Zeit ausdrücklich von Malereien in japanischen Farben (t'ung yang tsai[888]) die Rede. Hinsichtlich der Farben, der Masse und Zeichnung aber hat China hier Japan bei weitem übertroffen, wie denn überhaupt das ganze japanische Porzellan dieser Zeit sich damals mit dem chinesischen in keiner Weise hat messen können. Schließlich ist noch das Eisenrot gleich dem Kobaltblau zur Herstellung gespritzter Gründe verwandt worden, wie Père d'Entrecolles dies ausdrücklich erwähnt hat und auch Stücke, die die Marke des Kaisers K'ang-hi tragen oder daneben auch mit den Schmelzfarben dieser Zeit (Paris,

Louvre) wie auch mit dem für sie typischen Unterglasurblau versehen sind (Dresden, Porzellansammlg.), beweisen. Doch scheint ihre Seltenheit zu bezeugen, daß diese Technik damals noch nicht entfernt so häufig angewandt wurde, wie bald darauf (s. S. 256).

So sind damals die Schmelzfarben, die die Mingzeit zur Ausschmückung des Porzellans erfunden hatte, mannigfach erweitert und verbessert und in jeder erdenklichen Weise zur Anwendung gebracht worden und haben dadurch ein so buntes, farbiges Bild zustande gebracht, wie es keine andere Zeit der chinesischen Keramik wieder offenbart. Dennoch haben dieser so unternehmungslustigen Zeit diese Resultate noch keineswegs genügt. War es wieder (s. S. 228) das Verlangen der der kaiserlichen Manufaktur vorgesetzten Mandarinen nach Neuheiten oder die allgemeine Sehnsucht nach immer neuen Reizen, die diese Zeit so beseelte, oder jenes die ganze Entwicklung des chinesischen Porzellans durchziehende Streben nach immer feineren Wirkungen: es kann heute kein Zweifel[889]) mehr darüber bestehen, daß damals schon, wenn auch wohl erst am Ende der Epoche, jene bereits erwähnte (s. S. 246) Farbenskala geschaffen worden ist, die bei uns allgemein, wieder nach französischem Vorbilde[890]), als die der „Rosagattung" (famille rose) bezeichnet wird, die ihre volle Ausnutzung jedoch erst in der folgenden Periode erhalten sollte, um dann bis in unsere Zeit fast die am meisten verwandte Farbengattung des chinesischen Porzellans zu bleiben. Sie erhielt ihren Namen durch ihre Hauptfarbe, ein viel bewundertes, anfangs freilich noch meist ziemlich bleich oder leicht violett ausfallendes, fast immer mit Abschattierungen nach Weiß angewandtes Karminrot, dessen Herstellung aus dem sogenannten „Cassiusschen Goldpurpur", einer besonderen Mischung von Gold- und Zinnverbindungen, damals zuerst gelang. Sie stellte aber nicht mehr, wie die Farben der „grünen Gattung", eine durchsichtige, vielmehr eine undurchsichtige Farbe dar, wodurch sie etwas Stumpfes, Glanzloses erhielt. Da sie aber infolge ihrer Weichheit, Gebrochenheit und Stumpfheit zu jenen früheren reinen, glanzvollen Glasuren nicht mehr recht zu passen schien, so führte dies zur Schaffung einer völlig neuen Farbenskala, wobei alle Töne weicher, gebrochener, doch z. T. gleichfalls, so namentlich das Gelb und Blau, undurchsichtig ausgefallen sind. Auch wurde vielfach daneben eine rein weiße Farbe auf das meist grünliche Porzellan aufgetragen. Sie wird daher von den Chinesen oft als die der weichen oder bleichen Farben juan ts'ai und fên ts'ai genannt, im Gegensatz zu der der „grünen Gruppe", die sie dann als harte (ying ts'ai) zu bezeichnen pflegen. Damit aber war das erstrebte größere Raffinement der Farben völlig erreicht, z. T. freilich auf Kosten ihres Glanzes, und eine ganz andere Farbstimmung beherrschte bald das vielfarbig bemalte Porzellan, die ihm freilich nicht gerade zum Segen gereichen sollte. Man kann getrost sagen, daß, wie sich später zeigen wird (s. S. 266 u. 277), das Aufkommen dieser Farbenskala der Anfang vom Ende der chinesischen Porzellankunst gewesen ist.

Diese neue Farbenskala, die eine so große Umwälzung in der Kunst des chinesischen Porzellans hervorrufen sollte, war jedoch keine ganz neue Erfindung, vielmehr nur eine Entlehnung aus einem anderen Gebiete der chinesischen

Kunst, und zwar genau wieder, wie einst die der Schmelzfarben der Yüan- oder Mingzeit (s. S. 151) aus dem des Emails. Die Chinesen selber nennen diese Malerei oft auch die „in fremden Farben" (yang t'sai), bezeichneten sie dann aber auch als Kopien von Emailmalereien im „westlichen Stil", und in der Tat stellt sie nur eine Nachbildung jener bekannten, damals und auch noch später in Canton so zahlreich ausgeführten, heute noch in zahlreichen Stücken erhaltenen, bunten Malereien auf mit weißem Emailgrund überzogenem Kupferblech (falan) dar[891]), dem sogenannten Maleremail, das ersichtlich durch die technisch ganz verwandten, zuerst in Frankreich, dann vor allem in der Schweiz seit dem 17. Jahrhundert hergestellten Arbeiten, vor allem Uhren und Tabaksdosen, angeregt worden ist. Doch scheint diese Anregung, da unmittelbare Nachbildungen der europäischen Vorbilder sowohl im Porzellan wie in den Emailarbeiten bisher kaum nachgewiesen worden sind, doch nur eine rein technische gewesen zu sein. Um so inniger jedoch gestalteten sich damals in künstlerischer Hinsicht die Beziehungen zur chinesischen Emailkunst. Nicht nur ganz allgemein ist hier der gleiche Dekorationsstil verwandt worden: es finden sich sogar bisweilen auf den Porzellanen wie auf den Emailarbeiten genau dieselben Muster (Taf. 124 oben), so daß ein Kopieren des Porzellans nach dem Email nicht zu leugnen ist. Hier ist die Kunst mit der Technik zugleich übertragen worden. In welchem Maße jedoch die Zeit des Kaisers K'ang-Hi von dieser neuen Technik schon Gebrauch gemacht hat, ist heute noch nicht feststellbar. Auch hinsichtlich der Art ihrer Verwendung läßt sich nur sagen, daß man bis jetzt aus dieser Zeit auf Grund von Marken nur eine Tasse mit einem ziemlich dicht gruppierten Blumenstrauß hat nachweisen können, dessen Rosa noch den leicht violetten, matten Ton zeigt, der für die ganze erste Periode der Verwendung charakteristisch ist (London, Brit. Mus., Taf. 119 oben). Ferner kennt man zwei Schalen mit gleichfalls ziemlich dicht verschlungenen, einzelnen Blumen, unter denen sich auch die bei dieser Farbenskala bald so beliebt werdenden Päonien befinden, die sich alle von einem geschlossen rubinroten Grunde abheben, der durch Auftragen der Hauptfarbe, des Rosas, gewonnen wurde. Sie zeigen alle deutlich, daß auch für die künstlerische Verwendung dieser Farben die Grundlage schon in dieser Zeit gelegt worden ist, so daß der folgenden auch auf diesem Gebiete nur noch ihre weitere Ausnutzung übrig blieb.

2. DIE ZEIT DES KAISERS YUNG-TSCHÊNG.

(1723—1735.)

Untrennbar verknüpft mit der gebieterischen, kraftvollen Natur des Kaisers K'ang-Hi ist der große Aufschwung des chinesischen Porzellans gewesen, der seine Regierungszeit ausgezeichnet hat. Es war ersichtlich sein fester Wille, aus dem Porzellan wieder eine bedeutende Kunst zu machen, würdig den Kunstgebilden, die eine frühere Zeit auf diesem Gebiete geschaffen und die dann für alle späteren Epochen geheiligt waren. Unter seinem Nachfolger, dem Kaiser Yung-

Tschêng (1723—1735), dem freilich nur eine kurze Regierungszeit beschieden war, blieb dies Verhältnis bestehen, ja es steigerte sich noch: er gilt nämlich in den Augen der Chinesen als ein ganz besonderer Beschützer der Keramik. Noch häufiger, als bei seinem Vorgänger, hören wir daher bei ihm von engeren Beziehungen des Hofes zur kaiserlichen Porzellanmanufaktur in King-tê tschên und von persönlicher Anteilnahme des Kaisers an deren Erzeugnissen. Soll er sich doch schon, wie d'Entrecolles berichtet, als Prinz für sie interessiert und mehrfach ihr besonders kunstvoll gedachte Aufträge haben zukommen lassen, die sich freilich nicht immer, wie oft in solchen Fällen, als ausführbar erwiesen: so erbat er allerhand Musikinstrumente, von denen die Flöten und Flageolette sowie ein Satz von Glockenspielen aus neun kleinen, leicht eingekrümmten Platten am besten gelungen sein sollen. Als er dann Kaiser geworden, wurden seine Verbindungen mit der Manufaktur so rege, daß alle vierzehn Tage für seinen Hof angefertigtes Porzellan nach Peking abging und neue Aufträge an die Manufaktur zurückkamen. Von diesen z. T. erstaunlich umfangreichen Sendungen haben sich wieder ausführliche Verzeichnisse erhalten[892]), als wichtige Dokumente für das in dieser Zeit in King-tê tschên geschaffene Porzellan[893]). Dem Antriebe des Kaisers ist es daher auch wohl in erster Linie zu danken, daß das chinesische Porzellan damals eine ganz besondere Richtung einschlug, die für dasselbe noch einmal trotz der in dieser Beziehung so reichen Zeit des Kaisers K'ang-Hi ein neues Leben, neue Bereicherung, ja eine gewisse Steigerung bedeutete, wenn auch die Grundlage zu allem diesem zum größten Teil bereits unter dem Vorgänger gelegt worden war.

Bei diesen Bestrebungen war es ein besonderes Glück, daß auch diesem Kaiser wieder zwei tüchtige Beamte zur Seite standen, die die kaiserliche Manufaktur in einer Weise durch persönliche Einwirkung förderten, wie dies bisher wohl noch von keinem geschehen war. Schon zu Beginn der Regierung Yung-Tschêngs wurde Nien Hi Yao, ein Beamter des „kaiserlichen Haushalts", zum Zollverwalter zu Huai-ngan-fu ernannt, mit welchem Amt für gewöhnlich auch die Oberaufsicht über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in King-tê tschên verbunden war, in welcher Stellung der Ernannte während dieser ganzen Zeit verblieb. Von der Zollzentrale aus wurde auch das zur Unterhaltung der Manufaktur nötige Geld gesandt. Nien Hi Yao hatte die Materialien für die Fabrikation auszuwählen und auch die Herstellung der für den Kaiser anzufertigenden Gegenstände zu überwachen und scheint zu diesem Zwecke die Manufaktur zunächst in regelmäßigen Abständen besucht zu haben. Außerdem befahl er aber, daß ihm auch zweimal in jedem Monat das für den Kaiser hergestellte, bemalte Porzellan vorgelegt würde. Mit seinem Namen werden daher auch eine ganze Reihe der damaligen Porzellane, die als Nien yao bezeichnet werden, in Verbindung gebracht, so eifarbene, rundgeformte Vasen, „glänzend und rein weiß, wie Silber" mit blauer oder bunter Bemalung oder auch mit eingeritzter oder durchbrochener Ornamentik. Er soll sowohl auf die Nachbildung von alten Arbeiten, wie auch auf Neuigkeiten ausgegangen sein. Noch viel enger jedoch verwuchs mit der kaiserlichen Manufaktur der noch viel berühmtere T'ang Ying, der, früher Sekretär

des Kaisers, 1728 zur Beaufsichtigung der kaiserlichen Manufaktur nach King-tê tschên gesandt wurde[894]). Er scheint hier bald die Seele des ganzen Betriebes geworden zu sein. Denn er nahm die ihm übertragene Sache auch wirklich ernst genug. Wie er in einer kurzen Selbstbiographie angegeben, ging er so sehr in seiner neuen Aufgabe auf, daß er, um ganz vertraut mit aller Kunst und Technik zu werden — da er vorher nichts seinem eigenen Geständnis nach von den feineren Dingen verstand — sich damals nicht scheute, drei Jahre lang unter den Arbeitern zu verkehren, indem er sogar mit ihnen aß und schlief, wodurch er sein Ziel bald erreichte. Schon nach drei Jahren besaß er eine lückenlose Kenntnis von den verschiedenen Materialien, die bei der Porzellangewinnung eine Rolle spielten, mit Ausnahme der Gesetze der Transmutation (yao pien, S. 133), die freilich auch nicht so leicht zu beherrschen waren; er lernte aufs genaueste die Wirkungen des Feuers kennen und wußte auch besonders schöne Massen zu erzielen. Die verschiedensten und fast immer auch die bedeutendsten künstlerischen Erfolge dieser Zeit sind daher mit seinem Namen in Verbindung gebracht worden, ja nach der Ansicht mancher Zeitgenossen soll durch ihn erst das chinesische Porzellan zur höchsten Vollendung gelangt sein. Er war entschieden die bedeutendste Persönlichkeit, die die chinesische Keramik je gesehen hat, ein vollwertiges Pendant zu unseren bedeutendsten Keramikern Böttger und Wedgwood. Daneben aber muß unter ihm auch die Produktion erstaunlich groß gewesen sein: nicht weniger als 300—400000 Porzellane sollen damals für den Hof angefertigt worden sein. Er blieb bis 1749 in seiner Stellung.

Unter diesen Umständen kann es kein Wunder nehmen, daß damals das chinesische Porzellan, selbst nach der so bedeutenden letzten Epoche doch noch eine kurze Nachblüte erlebte und daß es, wenn auch durchaus gestützt auf die Resultate der K'ang-Hi-Zeit, auch noch eine Weiterentwicklung nach jenem Ziele hin erfuhr, das das einer jeden sich normal entwickelnden Kunst zu sein pflegt und darum auch immer das des chinesischen Porzellans gewesen ist: So strebte man nach immer größerer Delikatesse und Feinheit, die aber jetzt, wo es galt, die ruhige, selbstverständliche Schönheit des Porzellans der K'ang-Hi-Zeit zu übertreffen, zu äußerster Verfeinerung, zu wirklichem Raffinement führte, wie es in solcher Verallgemeinerung das chinesische Porzellan bisher noch nicht gesehen hatte. In dieser Beziehung, d. h. in der künstlerischen und technischen Behandlung des Porzellans als eines ausgesprochen feinen, delikaten Stoffes wird allem Anscheine nach jetzt erst der eigentliche Höhepunkt erreicht. Zartere, duftigere, raffiniertere Sachen als damals, sind niemals wieder im chinesischen Porzellan hergestellt worden. Es ist, als wenn jetzt auf diesem Gebiete in China ein ganz neues Kunstideal aufgekommen wäre, als wenn man erst damals die außerordentliche Delikatesse, zu der sich dieser Stoff von Natur aus eignet, völlig erkannt hätte. Dadurch aber haben die Erzeugnisse dieser Zeit ihre ganz besonderen Reize erhalten, die eine wirkliche Bereicherung der bis dahin schon so reichen Porzellankunst Chinas darstellen, zugleich aber auch ihren besonderen Charakter, der sie in der Hauptsache leicht von denen der vorangegangenen Zeit unterscheidet. Doch ging hierbei die frühere starke dekorative Kraft

des chinesischen Porzellans, die ihre höchste Stärke in der Ming-, ihre reichste Schönheit in der K'ang-Hi-Zeit erreicht hatte, völlig verloren und an ihre Stelle trat eine gewisse Weichheit und Schwächlichkeit, die für die Weiterentwicklung des chinesischen Porzellans von großer Gefahr war, der sie dann auch schließlich erlegen ist.

Diese neuen Ziele erreichte diese Periode vor allem dadurch, daß sie aus der letzten Epoche des chinesischen Porzellans dasjenige herausgriff, was für ihre Zwecke besonders geeignet erschien, und nach ihrer Weise verwandte. Direkte Nachbildungen der Werke der K'ang-Hi-Zeit sind aus dieser Periode bisher noch nicht nachgewiesen[895]). Was die Marke des Kaisers Yung-Tschêng trägt, zeigt auch stets den besonderen Charakter seiner Zeit. So scheint es, als wenn man sich damals völlig satt gesehen hätte an dem, was die so ungewöhnlich lange Regierungszeit des Kaisers K'ang-Hi geschaffen und gewisse Dekorationsprinzipien nur beibehielt, um damit möglichst neue und eigenartige Wirkungen zu erzielen, die dieser Zeit gegenüber der voraufgegangenen als bedeutender Fortschritt erschien.

Doch strebte diese Periode, die so neuerungssüchtig war, daß sie sich durchaus nicht mit dem doch soeben erst geschaffenen, überreichen Erbe der K'ang-Hi-Zeit begnügen wollte, daneben schon unter der Leitung des Nien Hi yao in schroffem Gegensatz zu der Vorgängerin darnach, weit Älteres, Längstvergangenes wieder zu neuem Leben zu erwecken. Kaiser Yung-Tschêng war gleich seinem Vater ein wirklich tüchtiger Monarch, er war betriebsam und unternehmend, aber daneben ganz im Gegensatz zu jenem ein äußerst konservativer Herr, der das Alte, Vergangene wieder gleich den früheren chinesischen Herrschern über alles liebte und auch wiederum nur China und das Chinesentum gelten ließ. So wühlte er gern in alten Gebräuchen herum, verehrte das Alte, wo er nur konnte und verachtete alle europäischen Wissenschaften und die Europäer noch mehr. So hat diese Zeit auch, wie wohl keine andere vordem, das eifrigste Bestreben gezeigt, die Porzellane der Vergangenheit nachzubilden, ja man scheint damals sogar nichts Geringeres im Sinn gehabt zu haben, als so ziemlich alle bisherigen berühmten Typen wieder von neuem erstehen zu lassen. Hierbei kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß der Kaiser es selber war, der zu diesen Bestrebungen den Anstoß gegeben hat: wie die oben (S. 250) erwähnten Verzeichnisse der in dieser Zeit an den kaiserlichen Hof gesandten Porzellane verraten, sind mehrfach zu diesem Zweck alte Vorbilder vom kaiserlichen Hof in Peking nach King-tê tschên gesandt worden, darunter auch solche, die anscheinend zu diesem Zwecke erst kürzlich erworben waren[896]), um hier für den Kaiser kopiert zu werden. Daneben wurden sogar gelegentlich auch Scherben benutzt, die unter den Trümmern verlassener, alter Töpferwerkstätten gefunden wurden. Auf diese Weise entstanden zunächst die bereits früher erwähnten Nachbildungen aller berühmten Sungerzeugnisse, des Ju-, des Kuan-, Lung-tsüan-, Ting-[897]) und selbst des Tung-yao mit allen ihren Besonderheiten und Abarten, bei denen sogar, wo es die alten Vorbilder verlangten, der eisenbraune Fuß nachgebildet wurde. Es erschienen weiter die Eierschalenporzellane der Yung-

Lo-, die kupferroten und kobaltblauen Malereien der Süan-Tê-, die Blaumalereien der Tschêng-Hua- und Kia-Tsing-Zeit, und unter ersteren wieder (s. S. 172) solche mit drei Fischen, drei Früchten, drei Pilzen und fünf Symbole des Glücks darstellenden Fledermäusen, sowie die Malereien in den Fünffarben der Mingzeit, wie die aus der Zeit der Kaiser Süan-Tê, Tschêng-Hua und selbst der Zeit der Kaiser Tschêng-Tê und Wan-Li, und auch mehrere Techniken und Glasuren, deren Ursprung man damals z. T. schon gar nicht mehr recht anzugeben wußte; kurz das gesamte Porzellan der Vergangenheit, so weit es sich dauernden Ruhm erworben, erstand damals von neuem und entfaltete wieder von neuem seine Reize. Daneben scheinen aber auch ganz andersartige keramische Erzeugnisse, die nicht Porzellan darstellten, wie das noch zu erwähnende rote Steinzeug von Yihing, bei uns Boccaro (s. S. 286) genannt und das gleichfalls noch zu besprechende, farbig glasierte von Kuangtung (s. S. 284) in Porzellan nachgemacht worden zu sein. Wie weit freilich alle diese verschiedenen Nachbildungen damals gelangen und ob man dabei immer auf wirklich ganz getreue Kopien ausging und nicht nur auf solche, die sich nur ganz im allgemeinen an das Charakteristische ihrer Vorbilder hielten (s. Taf. 136), vermögen wir heute nicht zu sagen, und ebensowenig, in welchem Umfange sie damals angefertigt worden sind und ob dies nicht allein in der Manufaktur des Kaisers und auch bloß für diesen geschah. Die chinesischen Quellen enthalten hierüber leider nicht das Geringste. Auf alle Fälle jedoch haben diese Nachbildungen das an sich schon nicht gerade sehr klare Gebiet der älteren chinesischen Keramik noch mehr in Verwirrung gebracht und uns damit das Herausfinden der wirklichen älteren Erzeugnisse aus denen, die einen älteren Stil zu zeigen scheinen, nicht eben erleichtert. Doch darf man, wie mehrfach schon (s. S. 82, 98 u. 132) angedeutet, wohl alles, was sich durch eine gewisse Glätte und Glanz der Glasur und auch durch Wohlerhaltenheit auszeichnet oder durch seine Formensprache als neuere Arbeit verrät, auch getrost in diese so viel spätere Zeit setzen, die ihr ganz anders geartetes Kunstempfinden wohl nie ganz wird haben verleugnen können. Es bleibt dann freilich noch immer genug übrig, was zeitlich nicht genauer bestimmbar ist.

Alle diese archaisierenden Bestrebungen, die keramische Kunst der alten Zeiten wieder zu neuem Leben zu erwecken, wie dies in keiner anderen Periode bisher geschehen, dürften jedoch damals nur Nebensache gewesen sein gegenüber dem Streben der Zeit, Neues und Eigenartiges zu schaffen und alles bisher Dagewesene möglichst an Feinheit und Weichheit zu übertreffen. Der Kaiser selber scheint dabei der Anreger gewesen zu sein[898]), wie die Tatsache beweist, daß er so großes Gefallen an den in den weichen Farben der „Rosafamilie" auf undurchsichtigem Glas ausgeführten Malereien fand, die ein gewisser Ku, mit seinem Künstlernamen auch „alter Pavillon des Mondes" (Ku yüe-hsüan) genannt, damals angefertigt hatte, daß er derartiges auch auf Porzellan ausgeführt zu sehen wünschte. Dies Streben nach Verfeinerung zeigt sich damals in allen Einzelheiten. Zunächst hinsichtlich der Masse, die jetzt oft so klar, so rein, so weiß, so durchsichtig und glasartig kristallinisch ausfiel wie kaum jemals vorher, dann auch hinsichtlich der Glasur, die meist wunder-

voll ebenmäßig und glänzend gerät. Daneben wurde auch das in der Zeit von K'ang-Hi zuerst (s. S. 226) aufgekommene „Weichporzellan" (fen-ting) mit seiner weichen, gelblichen, meist haarrissigen Glasur weiter hergestellt und jetzt mit noch feineren, zarteren und vor allem fast nur in feinen Linien gehaltenen kobaltblauen Malereien versehen. Ferner wurde auch durch T'ang Ying ein ganz besonders glasiges, mit einer glasartigen Glasur versehenes Porzellan erfunden, um den oben erwähnten Wunsch des Kaisers, jene weiche Malerei auf Glas auch auf Porzellan übertragen zu können, zu erfüllen. Es wurde Nachbildung von Ku-yüe-hsüan (fang ku yüe-hsüan) genannt und erfüllte seinen Zweck durchaus[899]). Dazu kamen dann die ungewöhnlich saubere Mache, die Feinheit der formalen Bildung, vor allem aber die Dünnheit und Zartheit der Wandungen, die vielfach wieder und jetzt selbst bei einfacheren Sachen und solchen, die für den Export bestimmt waren (s. S. 262), zur Schaffung nicht nur eines Halb-, sondern auch eines richtigen Eierschalenporzellans geführt haben. Vor allem aber fällt jetzt ein ungemein feines, bisher in dieser Weise noch nicht am chinesischen Porzellan beobachtetes Gefühl für Eleganz der Formen, der Konturen der Gefäße auf, das auf Grund der alten, noch einfacheren Grundformen zu ganz neuen, vielfach viel reicheren und bewegteren Gebilden geführt hat. Sicherlich hat keine andere ähnlich kurze Periode des chinesischen Porzellans so viel Gewicht auf die formale Ausbildung des Porzellans gelegt und in dem Streben nach Neuem und Niedagewesenem so viele eigenartige und aparte Formen zuwege gebracht, denen aber doch alles Bizarre, Wunderliche völlig fehlt. So gibt es bald ganz schlanke (Taf. 126), bald an ganz ungewohnten Stellen gedrungene oder sich abflachende Formen; daneben verschiebt sich das bisherige Verhältnis von Hals und Leib (Taf. 127), von Leib und Fuß. Immer aber erhalten die Grundformen etwas Aufstrebendes, werden ihre Umrisse ausdrucksvoller und belebter. Doch bleibt alles Geschmack und Zurückhaltung; es ist Raffinement, aber keine Originalitätssucht um jeden Preis gewesen, die diese Formen geschaffen hat und immer die Tat von wirklichen Künstlern, die Geschmack und Phantasie zugleich besaßen. Ganz sichtbar ist dabei die Neigung zu kleineren Formen, zu kleineren Gegenständen. Was dieses Kaisers Marke trägt, ist in der Regel klein und zierlich und, wenn es auch damals in der kaiserlichen Manufaktur wieder gelang, große Fischbecken von über drei Fuß Durchmesser und fast zwei Fuß Höhe herzustellen und sie auch mit farbigen Glasuren zu überziehen[900]), so scheint es doch im übrigen jetzt mit der Herstellung von großen Vasen, Kübeln und Schalen, durch die sich die vorhergehende Zeit besonders ausgezeichnet hatte, so gut wie vorbei gewesen zu sein. Jetzt werden alle Arbeiten kleiner im Maßstabe, dabei z. T. wirkliche Kabinettstücke, wie die chinesische Porzellankunst bisher solche nur selten gesehen hat. Und auch ganz neue Dinge kommen jetzt hinzu, so vor allem für den schon am Ende der Mingzeit eingeführten Tabak jene bekannten, kleinen Schnupftabaksfläschchen, die ursprünglich freilich für Medizin bestimmt gewesen sein sollen. Sie werden von nun an ein ganz besonders beliebter Tummelplatz für die Phantasie der Chinesen, für die sie nicht nur die verschiedensten Farbstimmungen sondern auch die mannig-

faltigsten Gestaltungen ersannen, indem sie dabei bald Früchte oder Tiere nachbildeten, bald ihre Wandungen auf das zierlichste und reichste durchbrachen. Mit Recht haben darum auch diese kleinen, ungemein fein durchgeführten Arbeiten bei uns schon seit geraumer Zeit zahlreiche Liebhaber gefunden und mehr oder weniger große Sammlungen entstehen lassen. Doch stammen die meisten der erhaltenen Proben erst aus der folgenden Zeit (Taf. 152 oben) oder gar erst aus dem 19. Jahrhundert.

Aber diese Zeit ist auf dem Gebiet der Glasuren in farbiger Beziehung nicht nur eine Epoche der Wiederbelebung alter Vorbilder gewesen: sie bedeutet vielmehr auch, vielleicht eben angeregt durch jene Wiederbelebungsversuche, eine Periode fröhlichsten und immer noch gesteigerten Neuschaffens, in einer Weise, wie sie das chinesische Porzellan bisher noch nie gesehen, indem sie sich niemals genug tun kann in der Gewinnung immer neuer farbiger Grundtöne, immer neuer Spielarten und Harmonien (Taf. 135—138). Erst von nun an stellt das Gebiet der farbigen Glasuren des chinesischen Porzellans jenes so ungemein reiche und bunte Bild dar, erst von nun an wird es der Tummelplatz einer überreichen, farbig empfindenden Phantasie, die sich auf eine ebenso reiche, alle Mittel des Feuers ausnutzende Technik stützt und indem sie sich hierbei vor allem an die in schwächerem Feuer zu brennenden Farben hielt, vor allem einer lebhaften, sinnlichen Farbenfreude folgte, die meist gleich weit entfernt war von der Mattheit der einst in der Sungzeit fast allein angewandten Scharffeuerglasuren, wie dem Ernst der Halbscharffeuerglasuren (demi feu) in der soeben vergangenen Periode. Alle Grundtöne sind in der neuen Malerei wieder vertreten, z. T., da diese Zeit das Besondere, Ungewöhnliche liebte, unter mehr oder weniger starker Abänderung der aus der letzten Zeit überkommenen Glasuren und Anwendung neuer technischer Mittel, wie Aufblasen oder stellenweises Auftupfen oder Aufmalen einer zweiten, andersgefärbten Glasur sowie in ganz besonders eigenartigen Spielarten und Kombinationen, wie sie die früheren, farbig noch nicht so anspruchsvollen Zeiten niemals erfunden haben würden. Und diesen besonderen Charakter haben dann die Glasuren auch nie wieder ganz verloren, selbst nicht in unserer Zeit, soweit in dieser noch solche hergestellt worden sind; vor allem jedoch nicht in der so langen Regierungszeit des nun folgenden Kaisers Kien-Lung (1735—1795), die aller Wahrscheinlichkeit nach sogar noch neue Spielarten und Kombinationen aufgebracht hat. Es ist daher heute oft schwer zu sagen, wenn Stücke dieser Art nicht mit Kaisermarken[901]) versehen sind, welcher Zeit sie entstammt und nicht minder schwer ist die Bestimmung, welche dieser Glasuren in der Zeit des Kaisers Yung-tschêng oder in der des Kaisers Kien-Lung zuerst aufgekommen sind. Eine wirklich klare Trennung ist hier noch nicht möglich, obgleich wohl die meisten der erhaltenen Stücke erst der letzteren, bedeutend längeren Epoche angehören dürften, ebensowenig aber ist auch eine Aufzählung aller damals vorkommenden Spielarten möglich, zumal manche von ihnen so vereinzelt vorkommen, daß sie wohl nur zufälligen Launen des Feuers ihr Dasein verdanken.

Es sei daher über sie nur folgendes bemerkt. Zunächst blieben so gut wie alle

Glasuren erhalten, die die K'ang-Hi-Zeit geschaffen, mit Ausnahme der so gepriesenen des Lang-yao (s. S. 232) und der heute bei uns so besonders geschätzten, meist als peach-bloom bezeichneten hellroten Glasur (S. 233). Diese konnten anscheinend jetzt nicht mehr gemacht werden. Doch erscheinen jene charakteristischerweise vielfach in leichten Veränderungen, so die Seladonglasur in weit lichteren, die violette (aubergine) und türkisfarbene in meist dunkleren Tönen, letztere auch oft dunkel gefleckt. Zu diesen gesellt sich dann noch eine ganz bleiche Glasur, von den Chinesen wieder „mondweiß" (yüe pai), bei uns clair de lune genannt, dann eine himmelblaue (t'ien-lan) und eine wundervoll tief leuchtende saphirblaue (fa ts'ing), die der zu entsprechen scheint, die die Chinesen auch als „edelsteinblau" zu bezeichnen pflegen. Weiter gibt es zu den grünen eine „teestaubgrüne" (tsch'a-ye mo), die, wie schon eine ähnliche Glasur der T'angzeit (s. S. 58), auf braunem oder braungrünem Grund dicht mit kleinen, teegrünen Punkten überstreut erscheint und zu den braunen Glasuren eine „eisenstaub"farbene, die ähnlich wie bei unseren „Kristallglasuren", mit kleinen, ausgeschiedenen, leicht schimmernden Eisenteilchen durchsetzt ist (Taf. 138 links unten). Ferner tiefbraune Glasuren, durch die man mit größter Geschicklichkeit alte Bronzearbeiten in Porzellan nachzubilden verstand. Weiter taucht dann unter den roten Glasuren eine „leberfarbene" auf, unter den verschiedenen gelben Spielarten eine „senffarbene" und eine zitronengelbe und eine weitere, die wieder, wie die einer Abart des Kün-yao, obgleich von etwas anderer Färbung, als mi-sê, d. h. stroh- oder hirsekornfarbig bezeichnet wird[902]). Daneben gab es noch eine azurblaue Glasur, aus der im Feuer hellere, bald wurm-, bald augenartige, hellere Flecken ausschieden (Schlangenhautglasur) und eine grünlich blaue mit lebhaft roten Flecken, die meist, weil in der Zeichnung den Eiern von Rotkehlchen entsprechend, „Rotkelchenglasur" genannt wird. Endlich wußte man, wenigstens in der Zeit des Kaisers Yung-Tschêng, auch noch die unter Kaiser K'ang-Hi aufgekommenen (s. S. 240), gespritzten, kobaltblauen Gründe und in dieser wie in der folgenden Zeit, was wieder (s. S. 249) als „fremde" Malerei bezeichnet wurde, mit den undurchsichtigen Farben der „Rosafamilie" farbige und durch Aufspritzen von Eisenrot lebhaft rote Gründe herzustellen (Taf. 125 u. 142). Man sieht, wie farbenreich sich damals das chinesische Porzellan gestaltete. Es wird wohl am Beginn der Zeit des Kaisers Kien-Lung in dieser Beziehung seinen Höhepunkt erreicht haben.

Und nun glückte es auch dem damals ebenso eifrigen, wie erfolgreichen Leiter der kaiserlichen Manufaktur T'ang Ying, mit den schon in der vorhergehenden Periode doch ohne rechten Erfolg versuchten (s. S. 237) Transmutationsglasuren (yao-pien) zustande zu kommen, für deren reiches Farbenspiel (s. Taf. 137) diese den Reichtum so liebende Zeit nun endlich reif geworden war. Diese Erfindung wird als eine ganz besondere Tat des Meisters gepriesen[903]), ein Zeichen, wie sehr man daran Gefallen fand, wie man denn damals auch das Kün-yao nicht nur in neun verschiedenen Spielarten nachbildete, unter denen auch eine ausdrücklich als Transmutationsglasur bezeichnet wird[904]), sondern daneben auch mit ähnlichen Glasuren versehene Steinzeuge von Kuangtung (s. S. 284) und Yi-hing

(s. S. 286) und sogar außerdem noch eine Künglasur herstellte, die im Muffelfeuer gebrannt wurde, deren Färbung zwischen denen der ebengenannten Erzeugnisse gestanden haben soll[905]). Man konnte sich demnach anscheinend kaum genug tun, um diesen neuen Geschmack zu befriedigen. Und so erscheinen von neuem in großer Zahl Porzellane mit jener durch Kupferoxyd gefärbten, geflossenen Scharffeuerglasur, deren tiefe, blutrote Grundfarbe durch die verschiedenartige Einwirkung des Feuers ganz oder z. T. aufgelöst erscheint in unregelmäßige, feine, fadenförmige Streifen oder Flecke in mehr oder weniger kräftigen, blauen, grünen, braunen, grauen oder hellroten Tönen, wie solche schon ähnlich so viele mit dem Kün-yao der Sungzeit (s. S. 133) in Verbindung gebrachte Stücke gezeigt hatten, nur daß die Wirkung jetzt, da es sich nun um eine Porzellanglasur handelte, viel leuchtender ausfiel. Hierbei floß die Glasur oben oft stark ab und ließ dann als weitere Belebung oben das Weiß der Masse durchschimmern, während sie unten meist in großen Tropfen zusammenrann, die abgeschliffen wurden. Und derartige Glasuren verstand man dann auch in Flecken über anders gefärbte Glasuren zu legen. Es war dies alles eine Bereicherung der Technik, auf die man damals wohl mit Recht stolz sein konnte.

Aber auch sonst wurden die farbig glasierten Arbeiten noch mannigfach weiter belebt. Auf gelbglasierte malte man Malereien in Schwarz, auf solche mit gespritztem eisenrotem Grund solche in Gold, um den Hals der Väschen mit der erwähnten Schlangenhautglasur legte man schwarz glasierte Drachen, wie man solche, violettbraun glasiert, auch in flache, gelbglasierte Schalen legte. Dazu kamen wieder Malereien in weißer Masse (slip, engobe), dann Eingravierungen und vor allem wieder Haarrisse der verschiedensten Art. Stets strebte man darnach, die Glasuren zu beleben, die farbige Wirkung zu erhöhen, so daß sie zu keiner anderen Zeit wie in dieser, die so nach Raffinement und Reichtum lechzte, so verschiedenartig und reichhaltig ausgestaltet worden sind. Angewandt aber wurden sie mit Vorliebe jetzt bei kleineren, zierlicheren Gegenständen, vor allem bei Dosen für Schminke, Siegellack u. dgl., kleinen Räuchergefäßen, Räucherstäbchenhaltern, Schnupftabaksfläschchen und den üblichen Geräten für den Schreibtisch. Sie wurden dabei mehrfach auch mit plastischen Zierraten versehen oder auch wieder ganz in naturalistischen Formen gehalten und stellten so meist eine recht reizvolle, zierliche Kleinkunst dar, die ganz dem Wesen dieser Zeit entsprach.

Ebenso deutlich, wie in der Ausbildung der farbigen Glasuren, zeigt sich der neue Geist der Zeit auch in der farbig ornamentalen Ausschmückung des Porzellans, obgleich auf diesem Gebiete gänzlich neue technische Mittel kaum aufkamen. Aber wenn irgendwo, so wählte sie gerade hier sich von den Mitteln, die die letzte Zeit aufgebracht, diejenigen aus, die ihren besonderen Neigungen und wahrscheinlich auch denen des Kaisers[906]) vor allem entgegenkamen, um sie entsprechend zu verwenden und ihnen dadurch einen ganz neuen Charakter zu verleihen. Damit ist es auch auf diesem Gebiet mit den Typen, die die K'ang-Hi-Zeit geschaffen, so gut wie vorbei: sowohl die Unterglasur-, wie auch die Schmelzfarbenmalerei nehmen jetzt einen ganz anderen Charakter

an, die „grüne Familie" im alten Sinne verschwindet so gut wie ganz[907]) und an ihre Stelle tritt jetzt in erster Linie die letzte Errungenschaft derselben, die „Rosafamilie", die nun erst ihre volle Ausbildung fand. Sie ist, da die Unterglasurmalerei in Kobaltblau und Kupferrot nun auffallend zurücktritt, die Hauptverzierungsart des chinesischen Porzellans in dieser Zeit geblieben, die neben den erwähnten Glasuren dieser letzten Phase des chinesischen Porzellans ihre Hauptsignatur gegeben hat (Taf. 122—129).

Diese Farbenskala war auch in der Tat um der Weichheit und Zartheit ihrer Töne willen so recht für diese Zeit geeignet[908]), namentlich da auch jetzt noch allem Anschein nach das Rosa, das ihr ihren Namen gegeben, in der Regel recht bleich oder leicht violett ausfiel, damit noch keineswegs jenen kräftigen, saftigen Ton erhielt, der für die folgende Zeit so charakteristisch werden sollte. Dafür aber war freilich ihre dekorative Kraft, verglichen mit der der „grünen Familie" der K'ang-Hi-Zeit nur äußerst gering und, wo man sie daher gelegentlich an größeren Stücken, z. B. an größeren Vasen (Dresden, Porzellanslg). zu verwenden suchte, fiel ihre Wirkung stets flau und schwächlich aus. Doch wurden, wie bereits erwähnt, derartige Stücke ja damals nur noch selten angefertigt. Verwandt aber wurden diese Farben meist bei den zartesten, graziösesten, feinsten Zeichnungen, wie sie das chinesische Porzellan kaum je gesehen[909]): ein ganz besonderes Raffinement liegt hier in jeder Linie (Taf. 123—129), und dieses wurde vielfach noch dadurch gesteigert, daß nun im Gegensatz zu der ganzen bisherigen Dekorationsweise des chinesischen Porzellans die Ornamentik oft bedeutend spärlicher und zurückhaltender auf die meist so wundervoll klare und reine Glasur des Porzellans dieser Zeit aufgetragen ward, sie nur leicht belebend, dafür aber in ihren zarten Reizen desto besser wirkend (Taf. 126, 127 u. 129). Es herrscht hier oft in dieser Beziehung eine Pikanterie der Dekoration, die man sonst eigentlich nur in der Kunst Japans zu finden gewohnt ist, vor allem, wenn sie, wie bei dieser, auf Schalen graziös nur die eine Seite oder nur die Mitte der Fläche belebt, und diese Übereinstimmung ist in der Tat so groß, daß eine Beeinflussung von jener Seite her wohl nicht ganz außerhalb des Bereichs der Möglichkeit liegen dürfte (Taf. 129 unten). Daneben findet man dann auch bei Vasen oft das Prinzip angewandt, daß nur die untere Hälfte derselben durch Ornamentik belebt ist, wodurch am übrigen Teil die feine Masse desto mehr zur Geltung gekommen ist. Auch wurden mit diesen Farben bisweilen figürliche Schöpfungen, so Statuetten von Gottheiten (Dresden, Porzellanslg.) bekleidet, wie dies in der vorhergehenden Zeit mit denen der „grünen Familie" geschah. Sie zeigen jedoch noch nichts von der Buntheit, die später derartigen Arbeiten nicht gerade zum Vorteil gereichen sollte.

Diese Zurückhaltung in der Ornamentik hinderte aber durchaus nicht, daß man daneben auch dem genauesten Gegenteile zustrebte, d. h. einem Reichtum, wie ihn das chinesische Porzellan kaum je wieder gesehen, indem man die Porzellane jetzt vielfach mit einem fast geschlossenen, reich ornamentierten Farbenkleide überzog, bei dem die Zeichnung und Farbstimmung wieder ganz ungewöhnlich weich und zart ausfielen. So entstanden kleinere, flachere Schalen aus

feinstem „Eierschalen"porzellan, die sogenannten „Siebenränderschalen" (à sept bords) unserer Sammler, so benannt nach den mehr oder weniger zahlreichen, auf dem Rand mit ausgesparten Bildfeldern versehenen Randeinfassungen verschiedenster, aber immer äußerst zarter Tönungen und Grundmusterungen, die im Innern ungemein feine, wiederum in den feinsten, raffiniertesten Harmonien durchgeführte Darstellungen, meist figürlicher Art dicht umschließen (Taf. 133 u. 134). Zu diesen gesellen sich dann auch die erwähnten, am Rand und bisweilen auch an den Unterseiten ganz gleichmäßig mit einer der Farben der „Rosafamilie" (Taf. 125 unten) oder auch mit Goldornamentik überzogenen. Auch hierbei übernimmt das Rosa, das dieser Gruppe den Namen gegeben, in der Regel die Führung. Doch gibt es daneben auch Schalen, die ganz in lebhaftem Blau oder auch in Schwarz mit Gold ausgeführt wurden. Damit aber hat wohl das chinesische Porzellan die farbig delikatesten und raffiniertesten Sachen geschaffen, die die Keramik gesehen. Es herrscht hier eine ganz erstaunliche Harmonie zwischen der Dünnwandigkeit dieser Schalen und ihrer so überaus zarten und feinen Ornamentierung, die sie zu wirklichen Bijous erhebt. Kein Wunder daher, daß auch diese Schalen heute zu den gesuchtesten des chinesischen Porzellans gehören, obwohl sie in frühereren Zeiten, d. h. im 18. Jahrhundert, von denen mit Rosagrund allein abgesehen (Dresden, Porzellanslg., Taf. 125) noch nicht zu uns gelangt sind, anders als dies bei den ähnlich bemalten Tassen (Berlin, Hohenzollernmus.), sowie solchen mit äußerst fein gemalten Hühnerdarstellungen (Dresden, Porzellanslg., Taf. 128 oben) der Fall war. Das schöne Rosa aber wurde damals vielfach auch noch an größeren Stücken, so namentlich bei Vasen verwandt, sowohl als Grund mit ausgesparten Bildfeldern, wie auch als obere und untere Randeinfassung.

Für alle diese Dekorationen wurden in erster Linie Pflanzenmotive verwandt, vor allem um des schönen Rosas willen wieder die Päonie, die auch für die folgende Zeit die Hauptträgerin dieser Farbenskala gewesen ist, daneben kleinere Tierdarstellungen, darunter an kleineren Stücken besonders häufig die von Hähnen, und Hennen, die für diese Zeit geradezu typisch wurden (Taf. 128), die auch in Gruppen an Vasen und anderen Gegenständen verwandt wurden, schließlich gab es figürliche Darstellungen in erster Linie von Frauen und Kindern, deren Grazie für diese so fein durchgeführten Porzellane besonders geeignet erschien. Mit reicheren figürlichen oder gar mit ernsteren Darstellungen, wie sie die K'ang-Hi-Zeit so oft gezeigt hatte, ist es dagegen jetzt so gut wie vorbei. Es mußte anscheinend alles an diesen Porzellanen heiter und fröhlich erscheinen. Auch fehlten für solche Darstellungen ja die großen Flächen. Manche dieser Stücke tragen auch jetzt wieder Künstlermarken, die wohl wiederum nur die Meister der Bilder darstellen, die hier kopiert sind (Taf. 129 oben). Hierbei ist einmal auch von Cantonmalerei die Rede, was jedoch kaum besagt, daß damals schon, wie anscheinend später (s. S. 274), in dieser Stadt auf Porzellan gemalt worden ist, vielmehr andeuten wollen, daß sie dem Werke eines Cantoneser Meisters oder den bereits (S. 249) erwähnten Emailmalereien, die zu dieser ganzen Gattung die Veranlassung gegeben haben, entlehnt worden sind[910]).

Ganz unbenutzt blieben jedoch auch in dieser Zeit die übrigen bisher verwandten Malmittel noch nicht; doch erfolgte ihre Verwendung jetzt meist in einer bisher erst wenig angewandten, jedoch den besonderen künstlerischen Tendenzen dieser Zeit wieder völlig entsprechenden Weise. Von diesen tritt die Malerei in Kobaltblau fast ganz zurück. Bezeichnete Stücke dieser Zeit, die lediglich in dieser Technik dekoriert sind, gibt es, obwohl ihre Herstellung in dieser Zeit ausdrücklich berichtet wird, nur äußerst wenige (London, Brit. Mus., Vict. u. Alb. Mus., Taf. 131 unten). Dies kann wohl kaum die Folge nun schon eintretender, minderer Beherrschung dieser Farbe sein, da man gerade damals darauf ausging, die Blaumalereien der Mingzeit und selbst die so kraftvollen der Zeit des Kaisers Kia-Tsing (s. S. 253) nachzubilden. Vielmehr wird ihre Wirkung für den Geschmack dieser Zeit wohl zu kräftig und vielleicht auch zu einfach gewesen sein. Doch hat man auch damals noch, wie bereits (S. 256) erwähnt, die in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi aufgekommene Technik des gespritzten Kobaltblaus (S. 240) angewandt. Daneben tritt jedoch bisweilen, so namentlich an Schnupftabaksfläschchen, die kupferrote Unterglasurfarbe auf, auch wieder in Verbindung mit jener eben erwähnten Technik[911]). Fast immer aber ist, dem Geschmack der Zeit entsprechend, die Ornamentik etwas mager, fast linienhaft ausgefallen. Daß man aber die kupferrote Farbe auch damals noch in größeren Flächen beherrscht hat, zeigt deutlich wieder, daß auch die kupferroten Unterglasurmalereien der Zeit des Kaisers Süan-Tê mit drei Fischen, drei Früchten, drei Schwämmen oder fünf Fledermäusen zu denjenigen Sachen gehörten, die für den Kaiser nachgebildet wurden, wobei man derartige Malereien auch, wie dies zuerst in der vorhergehenden Zeit geschah, aus seladongrünem Grund auszusparen gewußt hat.

Dagegen läßt sich nicht sagen, wie weit auch die in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi so reich ausgebildete „Drei- und Fünffarbenmalerei" im früheren Sinne noch fortgesetzt wurde. Stücke dieser Art mit der Marke dieses Kaisers dürften sich bisher nicht gefunden haben[912]), dagegen einige wenige, die in der spärlichen, delikaten Bemalung schon ganz auf diese Zeit hinzuweisen scheinen und darum vielleicht auch erst in dieser hergestellt sein können. Im allgemeinen jedoch scheint diese Malerei jetzt durch die in den Farben der „Rosafamilie" völlig abgelöst worden zu sein. Im übrigen wurde jetzt, was äußerst bezeichnend für die damalige Geschmacksrichtung ist, vor allem jene gleichfalls am Ende der K'ang-Hi-Zeit aufgekommene, aber damals nur äußerst selten angewandte Verbindung von in Unterglasurkobaltblau konturierten Zeichnungen und Ausfüllung derselben durch wieder durchsichtige Schmelzfarben (Taf. 130) aufgenommen, um nun eine so häufige Anwendung zu finden, daß diese Verzierungsart bald zu einer der typischsten dieser Epoche gehörte. Hierbei wurden entweder die ganze Zeichnung oder auch nur die Umrisse in matterem, aber reinem Blau ausgeführt; die Ausfüllung der letzteren mittels der Schmelzfarben aber erfolgte immer in so zurückhaltender Weise, daß niemals ein wirklich buntes, lebhafteres Bild entstand, zumal auch die Zeichnung, die oft ein bandartiges Gehänge oder dgl. darstellt, immer klein und detailliert gehalten ist und auch die durchsichtigen

Schmelzfarben keineswegs mehr denen der K'ang-Hi-Zeit entsprechen, vielmehr zwar rein, aber auch viel matter und weicher ausgefallen sind. So liegt immer ein zarter, bläulicher Schimmer über dem Ganzen, der diesen Malereien wieder etwas ungemein Zartes, Weiches gibt, daneben jedoch auch nicht allzu dekorativ wirkt. Auch diese Malerei findet sich wieder meist an kleineren Stücken. Typisch jedoch für diese Zeit und ihr Streben nach Raffinement ist, daß vielfach nur ein Teil der Gefäße bedeckt ist, der sich gegen das übrige dagegen oft scharf absetzt (Taf. 130 rechts). So findet man es namentlich auf Schalen, an denen meist in runder Einschließung nur die Mitte gefüllt ist, indes der breite Rand völlig frei bleibt, eine Verteilung, durch die auch die in dieser Zeit oft so herrliche Masse wieder besonders deutlich zur Geltung kommt (Taf. 131 oben), die überhaupt in dieser Zeit besonders beliebt gewesen zu sein scheint, da sie ganz ähnlich auch in Verbindung mit farbigen Gründen häufiger vorkommt (Taf. 132 oben). Zu dieser Gruppe aber finden sich gelegentlich auch Stücke, die noch als Übergangsstücke anzusprechen sind, bei denen zwar die Zeichnungen gleichfalls schon ausschließlich in Unterglasurblau gehalten sind, die aber sonst noch fast ganz im Stil der „grünen Familie" gehalten sind[913]). Sie scheinen jedoch erst dieser Zeit anzugehören und ebenso trifft man gelegentlich, wenn auch recht selten, auch Arbeiten, bei denen an die Stelle der durchsichtigen Schmelzfarben die der Rosafamilie getreten sind (Taf. 131 oben). Sie wirken natürlich noch weicher als alle übrigen.

Ganz besonders beliebt aber war auch in dieser Zeit das schon in der Mingzeit aufgekommene (s. S. 195) Prinzip des Absetzens ein- oder mehrfarbiger, z. T. wieder eingeritzter Ornamentik gegen geschlossen farbige Gründe (London, Britisch. Mus.; Dresden. Porzellanslg.), wobei entweder eine der beiden Unterglasurfarben (Taf. 132 oben) oder auch Schmelzfarben verwandt wurden. Besonders erwähnt werden hier[914]) Malereien in den „Fünffarben", die gegen gelben, unterglasurrote, die gegen seladongrünen Grund gesetzt wurden, wie die bereits erwähnten Darstellungen dreier Früchte, dreier Fische oder Fledermäuse auf jenem Grund, wie ähnliche Stücke, freilich noch in Verbindung mit Kobaltblau, aus dieser oder der folgenden Zeit auch vorkommen (Dresden, Porzellanslg.). Daneben gibt es aber in dieser Technik auch ganz raffinierte Stücke, z. B. gelb glasierte Schalen mit der Darstellung von über stilisierten Wellen durch Wolken hindurchfliegenden Störchen, auf der letztere in Weiß ganz zart auf dem gelben Grund stehen, die Wolken und Wellen grün, die Beine der Störche dagegen in kräftigem Schwarz gehalten sind (Taf. 132 unten).

Als eine ganz besondere Errungenschaft dieser Zeit, die, wie so vieles des damals Geleisteten, gleichfalls auf T'ang Ying zurückgeführt wird, wird dann noch die Malerei in „Schwarz" gerühmt, die, wie Père d'Entrecolles ausdrücklich erwähnt, zu seiner Zeit in China merkwürdigerweise noch nicht hatte gelingen wollen, obwohl damals doch alle Umrisse der Zeichnungen und wie auch sogar kleinere Flächen in dieser Farbe ausgeführt wurden. In der Tat tauchen jetzt einzelne Darstellungen und auch Grundmusterungen, ja ganze Dekorationen,

mit Gold leicht gehöht, in dieser Farbe in großen Mengen auf, die freilich, da sie in ihrer Farblosigkeit in seltsamem Gegensatz zu der bisherigen Farbenfreudigkeit des chinesischen Porzellans stehen, keineswegs als bedeutender künstlerischer Fortschritt angesehen werden können. Auch ihr hauptsächlichster Inhalt enttäuscht: es handelt sich hier in erster Linie wieder, wie bereits in der K'ang-Hi-Zeit (s. S. 229), um mehr oder weniger falsch verstandene, recht unbeholfen wiedergegebene Darstellungen von Landschaften, figürlichen Szenen, Ornamenten u. dgl. nach europäischen Vorlagen, die aber, wie ihre seltsame, undekorative Strichzeichnung deutlich beweist, nur europäische Kupferstiche gewesen sein können, wodurch sich auch in Anbetracht der bekannten, meist ganz sklavischen Nachbildungsweise der Chinesen ihre eintönig schwarze Farbe erklärt (Berlin, Kunstgewerbemuseum[915]); London, Brit. Mus.; Dresden, Porzellanslg. [Taf. 120 unten] usw.). Derartige europäische Beeinflussungen waren auch sonst in dieser Zeit an der Tagesordnung trotz der großen Fremdenfeindlichkeit dieses Kaisers, die in einem so seltsamen Gegensatz zu der ungewöhnlich liberalen Gesinnung seines Vorgängers stand. Ausdrücklich werden damals europäisch beeinflußte Stücke erwähnt, vor allem auch plastisch gestaltete, und so mag zu diesen auch jene seltsame, aus drei übereinander gesetzten Kugeln bestehende Vase der Dresdner Sammlung gehören, die, wohl angeregt durch frühe Meißner Tassen mit aufgesetzten Blütenzweigen, über und über mit den einzelnen Blüten des Schneeballs besetzt ist, eine Dekorationsweise, die sonst der chinesischen Kunst ganz fremd ist, dann aber bekanntlich später in Meißen, wohl auf Grund dieser Vase, zu ganz verwandten Dekorationen geführt hat[916]). Diese Aufnahme von europäischen Kunstelementen erfolgte aber auch jetzt (s. S. 228) durchaus nicht allein im Hinblick auf den europäischen Markt. Wie die Verzeichnisse der für den kaiserlichen Hofhalt angefertigten Stücke deutlich bezeugen, sind derartige Arbeiten damals durchaus für würdig befunden worden, auch an den kaiserlichen Hof gesandt zu werden, sicherlich mehr um ihrer Kuriosität willen, für die der Chinese bekanntlich stets viel Sinn gehabt hat, als ihrer ästhetischen Reize wegen, ja es sollen damals sogar Opfergefäße in solchen Formen gebildet worden sein. Daneben werden auch in dieser Zeit, wie schon in der vorangehenden (s. S. 247), Malereien in japanischem Stil erwähnt und zwar in Gold und Silber, von denen wir uns jedoch noch keine rechte Vorstellung zu machen vermögen, und endlich fällt auf, daß von jetzt ab größere Deckelvasen, wie sie vor allem für Europa, wenn auch weit seltener als vorher, angefertigt wurden, die mehrfach unten und oben abgesetzte Form aufweisen, die sonst für die japanischen Arbeiten typisch gewesen ist (Dresden, Porzellanslg., Taf. 122), weshalb hier wohl gleichfalls ein japanischer Einfluß vorliegt, da allem Anscheine nach diese Form in Japan bedeutend früher aufgekommen ist.

3. DIE ZEIT DES KAISERS KIEN-LUNG.
(1736—1795.)

Auf die so kurze Regierungszeit des Kaisers Yung-Tschêng folgte die wieder ungewöhnlich lange, sechzig Jahre währende seines Sohnes, des Kaisers Kien-Lung, der wieder ein kräftiger, kluger und arbeitsamer, wenn auch äußerst grausamer Herrscher war, der gleichfalls wieder Achtung vor den Wissenschaften hatte und die Künste liebte, vor allem die Literatur. War er doch selber ein Dichter, der nicht ganz ohne Achtung noch heute genannt wird und dabei gelegentlich seine Kunst auch zum Lobe des Porzellans verwandte, weshalb sich auch bisweilen Dichtungen von ihm auf Porzellan und anderen Kunstwerken eingraviert oder gemalt finden[917]). Daneben zeigte er sich auch sehr geschickt auf dem Gebiete der Schönschreiberei, die in China ja stets nicht nur als eine wirkliche Kunst, vielmehr auch als der Malerei durchaus gleichwertig gegolten hat und er war zudem auch Sammler, weshalb er auch einen Katalog der im kaiserlichen Besitz befindlichen Bronzen herausgeben ließ, der bald zu einem Werke von klassischer Bedeutung wurde. Und bei allem diesen zeigte sich der Kaiser prunkliebend und von der Majestät seiner Stellung erfüllt. So besaß er auch für das Porzellan ein großes Interesse. Schon 1743 befahl er dem auf diesem Gebiete so bewanderten T'ang-Ying, der schon unter Yung-tscheng so eifrig die kaiserliche Manufaktur in King-tê tschên leitete, auf zwanzig im kaiserlichen Besitz befindlichen, den ganzen Gang der Porzellanfabrikation darstellenden Gemälden seine in fünfzehnjähriger Tätigkeit gesammelten Kenntnisse eingehend darzustellen, was dieser auch in nur zwölf Tagen durchführte, wodurch er ein Werk schuf, das hinsichtlich der Technik des chinesischen Porzellans auch für uns noch von größter Bedeutung ist[918]).

So kam es, daß auch unter diesem Kaiser das Porzellan eine Kunst blieb, die in gewisser Beziehung ihre große Vergangenheit nicht verleugnen konnte[919]). Doch eine eigentlich Weiterentwicklung fand auf diesem Gebiet nicht mehr statt, die auch nach all den Resultaten der letzten Vergangenheit kaum möglich gewesen wäre. Dafür aber ging das, was die letzte Zeit, vor allem die des Yung-tscheng, geschaffen, nun ins Breite: So war in der Regel alles, was jetzt auf diesem Gebiete geleistet wurde, nur Wiederholung oder Ergänzung. Doch wurde dabei die wunderbare Delikatesse, die jene Epoche so ausgezeichnet und zu einer in ihrer Art einzig dastehenden gemacht hatte, nur zu bald verloren. Der Geschmack ließ nach, die Erfindungsgabe fing an zu versiegen, und so werden die Formen und die Dekoration, die während der vorangegangenen Zeit so oft etwas besonders Apartes gezeigt hatten, wieder allgemeiner und eintöniger und, da es auch dieser Zeit an Kraft und Gesundheit fehlte, teils schwächlicher und kleinlicher, teils bunter und überladener. Es ist für diese Epoche besonders charakteristisch, daß auf der einen Seite spärliche, sich schlängelnde, bandartige Ranken ohne dekorative Breite beliebt werden, auf der anderen reiche Motive, wie die der sogenannten „hundert Hirsche“, oder

der „tausend Blumen", die freilich nur in kleinem Maßstabe wiedergegeben werden konnten. Überhaupt ist Verringerung des Maßstabes vielfach das Kennzeichen der Ornamentik dieser Zeit. Damit ist die Entwicklung des chinesischen Porzellans nun unrettbar auf die schiefe Ebene des Verfalls geraten, auf der sie jetzt langsam dahingleitet, um dann in unserer Zeit schließlich zu einem Tiefstand zu gelangen, der dieser ganzen so überaus schönen und reichen Entwicklung ein trauriges Ende bereitet hat.

Technisch freilich stehen die Porzellane dieser Zeit noch immer auf voller Höhe; hier kamen ihr die so bedeutenden Resultate der jüngsten Vergangenheit noch vollauf zugute, ja sie suchte diese vielfach noch zu überbieten und ging im Vollbesitz ihres großen Könnens oft auf besondere Schwierigkeiten aus, was vielfach zu Künsteleien und Spielereien geführt hat (s. S. 268), die wohl in technischer, nicht aber in künstlerischer Beziehung Errungenschaften waren, Bestrebungen, die immer Zeichen beginnenden oder bereits begonnenen Verfalls sind. Unter diesen Umständen blieben Masse und Glasur noch ganz vorzüglich, nicht minder die Gestaltung der Gefäße, die auch jetzt, entsprechend dem Empfinden der Zeit recht dünnwandig ausfiel und auch wieder zur Herstellung von Eierschalenporzellanen führte, zu denen die feinste und weißeste Porzellanmasse genommen wurde[920]). Daneben war auch der Auftrag der Farben meist sehr vorzüglich. ja man strebte vielfach nach einer Sauberkeit der Arbeit, die oft schon stark nach Gelecktheit schmeckte und den Erzeugnissen dieser Zeit häufig etwas Kaltes, Glattes und Unpersönliches gab. So stehen schon in dieser Beziehung die Arbeiten dieser Zeit denen der vorangegangenen bedeutend nach, behielten aber, dem Zeitgeschmack entsprechend, noch viel von deren Zierlichkeit und Eleganz.

Nicht ganz ohne Einfluß war hierbei sicherlich, daß jetzt diejenige Persönlichkeit, die unter dem letzten Kaiser durch ihre Mitwirkung noch eine ebenso eigenartige, wie reizvolle Nachblüte zuwege gebracht hatte, T'ang Ying nicht weiter in King-tê tschên verblieb, dieser vielmehr schon am Anfang dieser Periode, im Jahre 1736 als Zollkommissar, anfangs nach dem entfernteren Huaingan fu, dann nach dem näher gelegenen Kiu-kiang fu versetzt wurde, wo er bis zum Jahre 1749 verblieb. Deshalb wird er wohl, mag er auch noch so oft nach King-tê tschên gekommen sein, doch mit der kaiserlichen Manufaktur nicht mehr in so enger Verbindung geblieben sein und sie auch nicht mehr so unmittelbar haben beeinflussen können wie bisher. Auch blieb er ja in Kiu-kiang fu nur bis zum Jahre 1749. Bevor er jedoch damals King-tê tschên verließ, hatte er, damit sein so eifrig erworbenes Können für seine Nachfolger nicht verloren ginge, seine Erfahrungen unter dem Titel T'ao tschêng schi yü kao, d. h. Belehrungen über die Porzellanmanufaktur, niedergeschrieben[921]), die er dann auch, in Steintafeln eingegraben, auf der Südseite des „Juwelenhügels", an dessen Fuße die kaiserliche Manufaktur lag, aufrichten ließ. Vielleicht aber hat gerade diese Zusammenfassung und Festlegung seiner Erfahrungen, da in China derartiges nur zu leicht etwas Kanonisches erhält, mehr als alles andere, die Entwicklung des chinesischen Porzellans jenem Stillstand zugeführt, der, wie jeder Stillstand, allmählich zu jenem allgemeinen Rückschritt führen mußte, der sich

hier nur zu bald eingestellt hat. Das große Beispiel lähmte, nachdem es Typen geschaffen, von denen man sich nicht recht wieder befreien konnte. Dafür aber blieb der Betrieb an sich noch ganz auf der früheren Höhe. Nicht weniger als 3000 Öfen sollen noch immer am Ende dieser Periode in King-tê tschên tätig gewesen sein. In dieser Beziehung wenigstens konnte sich diese Zeit noch ganz mit der vorangegangenen messen.

Das Beharren dieser langen Zeit bei den Errungenschaften der jüngsten Vergangenheit aber mußte ihre Tätigkeit in der Hauptsache auf diejenigen Gebiete beschränken, auf denen sich auch die vorhergehende Epoche in erster Linie betätigt hatte, mithin auf das der farbig glasierten Porzellane und der mit Malereien in den Farben der „Rosafamilie". Auf diesem Gebiet verhielt sie sich auch in der Tat anfangs so gleichmäßig, daß die Erzeugnisse beider Perioden vielfach nicht recht zu trennen sind. Oft hat es sich um ganz oder fast getreue Kopien gehandelt oder wenigstens um Schöpfungen ganz im früheren Sinne. Später jedoch, als sich die frühere Sorgfalt und der feinere Geschmack verminderten, werden die Unterschiede immer größer, so daß die Scheidung dann weniger schwer wird, die freilich dann nie zugunsten dieser Zeit ausfällt.

Am wenigsten leicht voneinander zu trennen sind hierbei, wie bereits (s. S. 255) erwähnt, die farbig glasierten Stücke. Hier hilft, wofern es sich nicht um Stücke handelt, die mit der Marke dieses Kaisers versehen sind, in der Regel, wie gleichfalls erwähnt, nur das allgemeine Formempfinden, das dieser Zeit wohl die weniger delikaten und in der Form weniger gesucht gestalteten Stücke (s. S. 254) zuweisen muß. Auch ist die Vermutung nicht durchaus unangebracht, daß dieser so langen Zeit auch die meisten dieser Stücke zuzuweisen sind[922]). Doch muß hier gleich darauf gewiesen werden, daß solche Arbeiten auch viel später noch, ja bis in unsere Zeit hinein in China hergestellt worden sind, wodurch ihre zeitliche Bestimmung noch weiter bedeutend erschwert wird. Doch zeichnen sich derartige Stücke naturgemäß meist durch weit besseren Erhaltungszustand und auch durch weit weniger gutes Formgefühl aus. Auf alle Fälle jedoch steht fest, daß diese Kunst in der Zeit des Kaisers Kien-Lung noch auf einer Achtung gebietenden Höhe stand, noch genau dasselbe reiche und bunte Bild zeigte, wie im Anfang dieser Periode (Taf. 135—138) und daß farbig glasierte Stücke auch damals noch in großen Mengen hergestellt worden sind, so daß gerade diese Arbeiten unverkennbar mit zu jenen gehören, die dieser Zeit ihre Signatur gegeben haben. Auch ist die Nachahmung aller älteren chinesischen Porzellane und sonstiger keramischen Erzeugnisse, die in der vorhergehenden Zeit (Taf. 136) begonnen wurde, in gleicher Weise fortgesetzt worden[923]).

Noch häufiger jedoch ist damals die Bemalung mit den Schmelzfarben der „Rosafamilie" (s. S. 248) zur Anwendung gelangt. Sie stellt die eigentliche Modetechnik dieser Zeit dar. Denn nicht nur ist damals, wie dies unsere Bestände aus alter Zeit beweisen, fast alles nach Europa und dem westlichen Asien versandte Porzellan in dieser Technik verziert worden: ausdrücklich wird berichtet, daß jetzt zum erstenmal auch die Chinesen selber sich um vielfarbig bemaltes Porzellan rissen, und das von Jahr zu Jahr mehr und mehr[924]).

Schon wenn ein Ofen geöffnet wurde, sollen die Händler herbeigeströmt sein, um sich die so bemalten Erzeugnisse streitig zu machen. Es scheint demnach damals in dieser Beziehung eine gewisse Umwertung des chinesischen Geschmacks stattgefunden zu haben, den man auch sonst in der Kunst dieser Zeit zu beobachten vermag.

Auf keinem Gebiet scheint indes die Unterscheidung zwischen den Erzeugnissen dieser und der vorangegangenen Zeit im allgemeinen so leicht zu sein, wie auf diesem. Zwar steht fest, daß anfangs auch noch die zarteren, duftigeren Erzeugnisse der Yung-Tschêng-Zeit, vor allem die so reich und doch so zart dekorierten „Eierschalen"porzellane (s. S. 259) mit gleicher Delikatesse und Sorgfalt angefertigt wurden. Es haben sich sogar zahlreichere Beispiele mit der Marke des Kaisers Kien-Lung als mit der seines Vorgängers gefunden. Aber manche derselben erscheinen doch schon roher, flüchtiger, auch weniger reich dekoriert. Dann aber wird ersichtlich diese Delikatesse ärmer, die Dekoration wieder gleichmäßiger deckend, hierbei bald größer, bald kleiner im Maßstab, im ersteren Falle auch detaillierter (Taf. 140 u. 141) gehalten und oft auch zu reich und überladen und weniger geistreich durchgeführt, wobei auch die Motive durch eine gewisse Eintönigkeit auffallen. So gibt es in dieser Zeit Gefäße, die als Grund für die Ornamentik ganz mit reichen, bisweilen in Streifen angeordneten Grundmusterungen überzogen sind. Daneben sind besonders beliebt die geschlossenen Überzüge in den Hauptfarben der „Rosagattung", in erster Linie natürlich in Rosa (Rouge d'or) (Taf. 142), dann auch in Blau, Gelb oder Grün, aus denen dann, wie in der K'ang-Hi-Zeit und wie jetzt auch häufiger aus kapuzinerbrauner Glasur (Taf. 143), oder auch aus wieder gespritztem eisenrotem Grund, Bildfelder mit Malereien in jenen Farben ausgespart sind. Oft ist der farbige Grund dann noch mit äußerst fein eingeritzter Ornamentik versehen In dieser Beziehung werden damals geradezu typisch die sogenannten „Medaillon"- oder „Pekingschalen", kleinere Schalen, in denen meist vier Bildfelder als in der Regel rundliche Medaillons ausgespart erscheinen (Taf. 152 unten). Immer aber dominiert auch jetzt wieder das Rosa, das dieser ganzen Gattung bei uns ihren Namen gegeben hat, das sich jetzt endgültig zu jenem tieferen Karminrot vertieft, als welches es bei uns in erster Linie bekannt ist. Ihm schließen sich gelbe, grüne, graue, hell- und dunkelblaue, sowie grünblaue, violette, korallenrote Gründe und auch solche in Gold an, das jetzt namentlich zur Einfassung von Rändern verwandt wird. Da aber nun infolge der größeren Kraft des Rosa auch alle übrigen Farben gesteigert werden, so entsteht wieder eine gewisse Lebhaftigkeit der Farbenwirkung, die freilich ebensoweit entfernt ist von der gesunden Kraft der Farben der „grünen Familie", wie auch von der feinen Zartheit der ersten Stücke dieser Gattung. Vielmehr ist vielfach eine schwächliche Buntheit die Folge, von der die Yung-Tschêng-Zeit noch kaum etwas ahnen ließ, die nun aber zunimmt, je mehr sich dise Zeit ihrem Ende näherte. Da man mit Vorliebe jetzt die bereits erwähnten, mageren, bandartig stilisierten Ranken symmetrisch verwandte (vgl. S. 260), so fehlte es dem Porzellan leider auch nicht an Kleinlichkeit und Trockenheit. Dazu kam, daß an den einfacheren Stücken, vor allem den für

das Ausland bestimmten, die Farben dieser Skala, in erster Linie das Rosa selber, das auch jetzt immer leicht zum Weiß abschattiert wird, oft recht ungleichmäßig und unsauber ausfielen. Namentlich das Weiß erscheint vielfach wie hingestrichen, wie aufgemalt und verlor dadurch viel von seinem rein keramischen Charakter. Auch ist es jetzt viel häufiger als in früherer Zeit, und nicht nur immer an den schlechtesten Stücken, mehr oder weniger stark abgeblättert. Beträchtlich vermindert aber erscheint jetzt allgemein jener Reichtum der Phantasie, der bisher das bemalte Porzellan der Chinesen so sehr ausgezeichnet hatte: Jene Vielheit der Dekorationsweisen, der Motive wird, verglichen mit der in früheren Zeiten, bedeutend geringer; es dominiert auffallend, wohl um des Rosas wegen, die Päonie, vor allem auf den Porzellanen, die damals zu uns herübergeschickt worden sind. Trotz alledem gelingen dieser Zeit bisweilen noch immer auf diesem Gebiete Stücke, denen eine besondere Feinheit und Delikatesse der Farbstimmung nicht abzusprechen ist. Es sind ausschließlich Vasen (Paris, Louvre: aus dem Sommerpalast in Peking stammend), daneben auch dünnwandige Laternen (Taf. 139, Baltimore, Slg. Walters) u. dgl., niemals jedoch anscheinend mehr, wie in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi, größere Schalen. Doch auch von diesen Stücken können manche, vor allem die bei unseren Sammlern so geschätzten Laternen vielfach nur als recht bunte Leistungen bezeichnet werden, so daß der reiche künstlerische Aufwand an diesen sonst so delikaten Stücken meist als ziemlich verloren gelten kann. Von den bei derartigen Arbeiten verwandten Mustern sollen — ähnlich wie allen bemalten Stücken — von je zehn vier „fremden" Malereien entnommen sein[925]) und zwar drei der Natur, zwei alten Arbeiten und eins den Stickereien und Seidenbrokaten. Daß will vielleicht besagen, daß sich die Mehrzahl dieser Stücke wieder an die Cantoneser Malereien anschloß, wodurch das Übergewicht der damals in den Farben der „Rosafamilie" ausgeführten Malereien von neuem bestätigt werden dürfte. Diese Farben wurden aber auch wieder zur Bemalung von kleinen Statuetten verwandt, die aber gleichfalls in der Regel recht bunt ausgefallen sind und darum meist nicht allzu erfreulich wirken. Sie sind anscheinend auch später vielfach nachgeahmt worden, dabei dann noch bunter ausgefallen.

Nicht allzuviel scheint dagegen auch in dieser Epoche die kobaltblaue Unterglasurmalerei ausgeübt worden zu sein. Zwar bespricht auch diese T'ang Ying in seinen 1743 abgefaßten, oben erwähnten Erklärungen zu den zwanzig ihm vom Kaiser gesandten Zeichnungen (s. S. 263), wobei er auch angibt, daß ganze Serien mit dieser Malerei hergestellt wurden und daß diese Arbeit damals noch mit aller Sorgfalt durchgeführt wurde[926]). Auch sollen in dieser Weise meist die „Eierschalenporzellane" bemalt gewesen sein[927]). Doch die Zahl der aus dieser Zeit noch vorhandenen Stücke ist recht gering, vielleicht, weil man bald darnach diese Malerei nicht mehr recht ausübte, zumal sie auch, wie unsere Bestände aus dieser Zeit deutlich beweisen, bei den für das Ausland bestimmten Stücken so gut wie gar nicht mehr verwandt wurde. Auch erscheint sie, verglichen mit der Malerei der K'ang-Hi-Zeit, in der Regel schwächlich in der Ornamentik und dürftig in der Farbe. Zwar finden sich gelegentlich Schalen,

an denen die Ornamentik, meist Drachen darstellend, aus einem noch recht lebhaften und reinen blauen Grund ausgespart ist, deren Zeichnung aber dann durch nicht angenehme, recht wenig keramisch empfundene Korrektheit auffällt (Dresden, Slg. Stübel, Taf. 146 oben). Im übrigen jedoch ist die Zeichnung kaum mehr über einen gewissen Linienstil hinausgekommen, der zwar die Gefäße, darunter jetzt bisweilen wieder solche in alten Bronzeformen, völlig gleichmäßig überzieht, doch weniger dekorativ wirkt, da er alle größere Flächenentfaltung möglichst vermeidet. Auch ist der Ton der Farbe wieder ohne besondere Kraft, vielmehr schwärzlich oder grau ausgefallen und hält keinen Vergleich mit den früheren Erzeugnissen dieser Art mehr aus (Taf. 145). Die Zeichnung stellt in der Regel stilisierte Ranken, Symbole u. dgl. dar, auch wohl einmal dicht nebeneinander gesetzte Fledermäuse zwischen Wolken (Dresden, Porzellanslg.) und ähnliches, wobei die Ranken, die oft mit rosettenartigen Blumen besetzt sind (London, Vict. u. Alb. Mus.), trotz kleinlicher Durchführung, stark an verwandte Motive der Blaumalerei der letzten Mingzeit erinnern (s. S. 186), auf deren Nachbildung es hier ersichtlich auch abgesehen war[928]). Daneben ist in gleicher Weise die kupferrote Unterglasurmalerei angewandt worden, die jetzt in der wieder linearen Behandlung meist erstaunlich gleichmäßig, doch ziemlich schwach im Ton ausgefallen ist (Taf. 147 rechts). Am erfreulichsten wirkt so wohl noch die Vereinigung der beiden Unterglasurfarben, da das dichte Untereinander derselben, das damals besonders beliebt war, vielfach noch ein ganz lebhaftes Farbenspiel hervorgerufen hat, das nicht ohne Delikatesse ist (Taf. 146 unten u. 147 links). Oft wurde aber auch die Blaumalerei noch in ganz verwandter Weise beim „Weichporzellan" (s. S. 254) angewandt, das in dieser Zeit wie auch noch in der folgenden reichlich hergestellt worden ist (Taf. 148). Gespritzte blaue Gründe scheint man dagegen in dieser Zeit nicht mehr hergestellt zu haben.

Neben den erwähnten Techniken aber hat es außerdem in dieser Zeit nicht eine einzige gegeben, die sich das chinesische Porzellan in seiner langen Entwicklung zu seiner künstlerischen Ausschmückung geschaffen, die damals nicht zur Anwendung gelangt ist. So kommt auch jetzt wieder die Technik des Auftragens von Schmelzfarben auf unglasiertem Porzellan (émail sur biscuit), vor, wobei bisweilen, doch ohne großen Erfolg, auch die Farben der „Rosafamilie" verwandt wurden. Auch legte man die Farben hierbei vielfach wieder auf vorher flach aufgesetzte, einzelne Reliefs. Daneben ward auch das Abheben ein- oder mehrfarbiger Ornamentik von farbigen Gründen nicht aufgegeben. Hier gibt es z. B. Stücke mit grüner Ornamentik auf gelbem oder auf schwarzem (Taf. 144 unten) oder mit den Farben der „Rosafamilie" auf gleichem Grunde, der wieder (S. 243) durch Übereinanderlegen von Grün und Schwarz erreicht wird (Dresden, Porzellanslg.).

Vor allem aber ging man jetzt, wie bereits erwähnt, auf ganz besondere technische Kühnheiten aus. So versuchte man besonders reiche und feine Durchbrechungen, indem man Laternen (Taf. 139), Grillenkäfige (Taf. 144 oben), Parfümdosen und ähnliches herstellte mit fast völlig in feiner Musterung durchbrochenen Wandungen (Berlin, Kunstgewerbemuseum) oder Pinselhalter, an denen die durchbrochenen Wandungen naturalistische, plastisch durchgebildete

Motive darstellten (Washington, Smithsonian Institution; Dresden, Porzellanslg.). Auch bildete man wieder Vasen den Bronzen nach, die gleich diesen die Kanten mit durchbrochenen, komplizierten Stegen besetzt zeigten, oder man setzte an Teekannen in freier Plastik gearbeitete, weit abstehende Figuren oder Blumen an. Damals vor allem kommen dann auch jene so reizvollen Schnupftabaksfläschchen (Taf. 152 oben) auf, an denen gleichfalls die Wandungen aufgelöst sind in durchbrochene, untereinander verflochtene und unterschnittene Reliefdarstellungen, die bald mythologische, bald naturalistische Motive zeigen und oft kleine Wunderwerke an Technik und Kunst darstellen, denen die chinesische Porzellankunst sonst nichts Gleiches zur Seite zu setzen hat (Dresden, Porzellanslg.). Sie wurden daneben auch vielfach in der mannigfachsten Weise in Form von Figuren, Tieren, Früchten u. dgl. reich plastisch durchgestaltet (Dresden, Porzellanslg.). Endlich schnitt man auch an tiefen und flachen, meist auch in Blau bemalten Schalen, ja selbst an Vasen meist einfache Sterne oder Rosetten, bisweilen jedoch auch an Malereien erinnernde, so Drachen darstellende Muster durch die Wandungen hindurch, um sie dann kunstvoll wieder mit Glasur auszufüllen, so daß sie, gegen das Licht gehalten, stark durchscheinend blieben (Dresden, Porzellanslg.). Es ist dies das sogenannte grain de riz unserer Sammler, das sich bei diesen heute einer so großen Beliebtheit erfreut. Ja man hatte es hier bisweilen geradezu auf Verblüffungen abgesehen. So bei jenen Vasen, bei denen Teile, deren Anbrennen im Feuer man zu verhindern wußte, ringsum frei beweglich blieben (Baltimore, Slg. Walters). Daß daneben auch jetzt wieder, wie in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi, große Monumentalstücke hergestellt und auf das reichste bunt bemalt werden konnten, kann nicht weiter wundernehmen. So kommen auch jetzt wieder ganz ungewöhnlich große Vasen im Stil der „Rosafamilie" vor, ferner größere Fischkübel, die jene fortsetzten, die in besonderer Größe unter T'ang Yings Leitung in der kaiserlichen Manufaktur hergestellt worden waren (s. S. 254).

Daneben aber erscheint jetzt auch eine merkwürdige Imitationssucht erwacht zu sein, die gleichfalls mehr von dem Raffinement als dem Geschmack dieser Zeit Zeugnis ablegt. Schon während der letzten Regierungszeit hatte man, wie erwähnt (s. S. 253), versucht, im Porzellan andere Stoffe, doch immer noch keramische, nachzubilden: jetzt aber rühmte man sich, auch alle Arbeiten in geschnittenem Gold, getriebenem Silber, geschnittenen Steinen, Lack, Perlmutter, Bambus, Holz, Jade, Zinn, Rhinozeroshorn u. dgl. völlig getreu in Porzellan nachmachen zu können, wobei freilich nicht ganz klar ist, ob es sich[929]) hierbei nur um die genaue Wiedergabe der Formen oder auch der Stoffe gehandelt hat. Doch kommen jetzt in der Tat Stücke vor, bei denen auch die stoffliche Nachbildung versucht ist, so Imitation von geschnittenen roten Lackarbeiten, wie sie die Chinesen damals herzustellen liebten und auch von alten Bronzen (London, Vict. u. Alb. Museum), die alle zeigen, daß dieses Rühmen nicht ganz unbegründet gewesen ist; ja manches Stück dieser Art, wie Pfeifenköpfe, die alle nur erdenklichen Materialien aufs täuschendste wiedergeben (London, Britisch. Museum), oder Füße von Schalen, die Früchten zum Ver-

wechseln ähnlich sehen (Dresden, Porzellanslg.), sind wirklich in technischer Beziehung Staunen erregende Leistungen, die in der Tat nicht übertroffen werden konnten. Doch ist es nicht sicher, ob diese Stücke schon alle aus dieser Zeit stammen.

Eigenartig gestaltete sich dann das Verhältnis des Porzellans zu jenen Ländern, in denen es außerhalb Chinas Abnahme fand. Zwar nahm jetzt der Exporthandel nach Europa und nach allen übrigen Ländern, wie die im Vergleich zu denen der Ming- und K'ang-Hi-Zeit nur geringen Bestände aus dieser Zeit in diesen Ländern deutlich beweisen, trotz der sich stetig steigernden Handelsbeziehungen, von Schweden allein abgesehen (s. S. 10), immer mehr ab. Denn Europa besaß ja jetzt dank der so verdienstvollen Nacherfindung des Porzellans durch Böttger sein eigenes Porzellan und seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in allen Kulturländern genug, ja mehr als genug Fabriken, um seinen Bedarf völlig zu decken. Auch war hier die große Chinamode, die mit dem Ende des 17. Jahrhunderts begonnen hatte, schon seit geraumer Zeit vorüber und damit auch auf diesem Gebiet die Sammelleidenschaft völlig verrauscht. Man führte jetzt sogar selber Porzellan aus nach einem Teile der Länder, die bisher für die gesichertsten Absatzgebiete des chinesischen Porzellans gegolten hatten, so vor allem nach den Provinzen des türkischen Reichs, für die man sogar, den dortigen Verhältnissen entsprechend, ein besonderes Exportporzellan erfand. Auch scheint man jetzt — und wohl nicht ohne Grund — eine gewisse Minderwertigkeit des damals nach Europa gelangenden chinesischen Porzellans empfunden zu haben: ausdrücklich werden an ihm einmal die Farben, dann auch die Masse getadelt, was alles wohl bewirkte, daß damals die europäischen Kaufleute in China Sorge trugen, das chinesische Porzellan jetzt noch weit mehr als vorher den verschiedenartigen Gebräuchen der Völker, für die es bestimmt war, anzupassen. Jedenfalls besitzen wir jetzt wieder ein ausgesprochenes Exportporzellan, von den Chinesen „Gefäße des Meeres“ (yang-k'i) genannt: Aber dieses stellte nicht mehr wie früher nur einen einzigen Typus dar, der allen importierenden Ländern in dieser Zeit zugesandt wurde. Vielmehr gab es fast für jedes Land besondere Gattungen, die in der Regel nur nach diesem geschickt wurden, so für Europa, zu dem am Ende dieser Zeit auch schon Amerika hinzukam, für Indien, Siam und schließlich auch für die türkischen Länder. Dagegen scheint damals Persien in dieser Beziehung nicht mehr recht in Betracht gekommen zu sein, wohl weil es von inneren Unruhen furchtbar zerrissen ward[930]). Am niedrigsten wurde in künstlerischer Beziehung von den Chinesen wohl Siam eingeschätzt: ganz roh und dickwandig fielen die meisten Stücke aus, die für dieses Land bestimmt waren, meist nicht allzu große Deckelnäpfe von besonderer Form, dann tiefere Schalen, kleine Deckeldosen, daneben auch kleinere, auf breiten Füßen stehende Schälchen, die alle meist in den grellsten Farben der „Rosafamilie“, bisweilen aber auch nur in Kobaltblau, mit einer dicht geschlossenen Ornamentik von kleinen, sich wiederholenden stilisierten Pflanzenmotiven neben Flammengebilden, buddhistischen Figuren u. dgl. bemalt sind (Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe; London, Britisch

Museum; Dresden, Porzellanslg., Taf. 151 unten). Doch kommen auch manchmal bessere Arbeiten vor, so unter den Fußschalen. Bedeutend feiner geben sich dann die für Indien hergestellten Arbeiten: Es ist die in diesem Lande als Schmuck immer so beliebte bunte Blumenwelt gewesen, die diese Schalen bald als geschlossene Ränder, bald als Streumuster ziert (Konstantinopel, Museum u. Schatzhaus). Noch feiner jedoch wirken die großen und kleinen Deckelnäpfe mit dicker schwärzlich blauer Glasur, die die in Gold ausgeführten, über die Flächen verstreuten Teile des türkischen Wappens, des Halbmondes wie des Sterns, deutlich als für die türkisch-muhammedanische Welt bestimmte Erzeugnisse bekunden (Konstantinopel, Mus., Taf. 151 oben[931])).

Für Europa aber wird jetzt das Porzellan nur noch mit den Farben der „Rosafamilie" bemalt. Man pflegt dieses heute namentlich, wenn die Bemalung flüchtig ausgeführt und es daneben mit einem kleinen Zackenband in Gold eingefaßt ist, meist nach den „ostindianische Compagnien" genannten Handelsgesellschaften der verschiedenen Länder, die damals mit dem östlichen Asien in Verbindung standen, als „Compagnie des Indes"-Porzellane zu bezeichnen[932]). Jetzt aber wurden sogar vollständige Speiseservice angefertigt, wie dies ausdrücklich die Preisverzeichnisse der nach Europa eingeführten Porzellane angeben[933]) und viele Porzellane sogar, wie noch manche erhaltenen Beispiele bezeugen, ganz im Stile des Meißner (Dresden, Porzellanslg., Taf. 150 oben), daneben auch wohl einmal in dem von Chelsea-Porzellan bemalt (London, Britisch Mus.). Auch werden jetzt weit mehr als früher und für die verschiedensten Länder Europas Teller und Service auf Wunsch der Besteller mit europäischen Wappen versehen (Taf. 150 unten) und am Ende dieser Zeit z. T. auch sonst ganz in europäischem Stil bemalt. Selbst Friedrich der Große ließ sich damals, wohl bevor er in Berlin seine eigene Porzellanfabrik besaß, in China ein solches Service anfertigen (Berlin, Hohenzollernmuseum; Dresden, Porzellanslg.). Und ebenso wurden jetzt weit zahlreicher als bisher (s. S. 229) jene wenig erfreulichen, heute von uns meist, wie bereits erwähnt, als „Jesuitenporzellan" bezeichneten Arbeiten angefertigt, die, jetzt mit Vorliebe in jener Malerei in Schwarz, die in der vorhergehenden Periode zuerst geglückt sein soll (s. S. 261), dazu oft auch noch mit Gold gehöht, ihre Bemalung europäischen Kupferstichen entlehnten, z. T. mit ganz getreuer Wiedergabe ihrer Linientechnik, doch oft ohne geringstes Verständnis für ihren Inhalt und ihre Form[934]). Sie werden gleichfalls wieder, wie ihr oft religiöser Inhalt beweist, den Chinesen durch die Missionare zugekommen sein. So stellt ihre Bemalung meist religiöse, dann mythologische und historische Szenen, daneben Porträts u. dgl. vor und das beweist, daß damals die Chinesen immer mehr mit der europäischen Kunst vertraut wurden. Von allen diesen Malereien dürfte übrigens vielleicht schon ein Teil, wie mehrfach angenommen[935]), in Canton, dem damaligen Sammelplatz so vieler europäischer Kaufleute, auf von King-tê schên übersandten Porzellanen ausgeführt worden sein. Doch steht dies erst für die folgende Zeit völlig fest (s. S. 274).

Daneben ist jedoch jetzt auch die Zeit gekommen, wo der Stil der europäischen Malerei in die so ganz anders geartete chinesische Kunst eindringt und sie arg in

Verwirrung bringt. Denn Kaiser Kien-Lung war zwar an sich ebensowenig fremden- und christenfreundlich, wie es sein Vorgänger gewesen war. Auch er hat die Ausländer verfolgt, wo er nur konnte. Doch gegen die europäische Kunst verhielt er sich nicht ablehnend: europäische Künstler ließ er für seine Bauten beschäftigen und Missionare, die malen konnten, waren bei ihm besonders hoch angesehen[936]). Er ließ sich und seine Familie selber von ihnen porträtieren, ja zwei derselben, Castiglione und Attirer, die Porträts und Landschaften zu malen verstanden, sollen sogar damals in China schon eine Malschule errichtet haben[937]). So ist es denn kein Wunder, daß nun auch auf dem Porzellan chinesische Darstellungen vorkommen, die in ihrer Anordnung die bis dahin in China so gut wie unbekannte europäische Perspektive und das Hintereinander statt des sonst in der chinesischen Kunst bis dahin allein üblichen Übereinanders der Einzelheiten der Darstellung und damit dicht ineinander geschobene, reichere Gruppierungen zeigen, wie sie der chinesischen Malerei bisher völlig ferngelegen hatten. Es handelt sich hier um die sogenannten „Mandarinenporzellane", meist Vasen oder Vasensätze, daneben Punschbowlen, Kannen mit Becken und ähnliches, bei uns so benannt, weil sie in ihren Bildfeldern fast immer in mit Baulichkeiten besetzten Landschaften Chinesen in vornehmer Tracht, daneben bisweilen jedoch auch rein europäische Darstellungen zeigen (Taf. 149). Sie sind meist auch durch bunte und kobaltblaue Bemalungen, sowie bisweilen auch durch kleinlich gehaltene plastische Einfassungen der Bildfelder verziert, so daß sie zu den unerfreulichsten Stücken gehören, die damals zu uns gelangt sind. Doch wird man auch jetzt, wie früher in ähnlichen Fällen (s. S. 228), annehmen dürfen, daß diese Geschmacksverirrung nicht ganz allein im Hinblick auf den europäischen Markt stattfand, da ja zu allen Zeiten der Chinese außer am Schönen auch am Kuriosen, Absonderlichen Gefallen gefunden hat. Und dann paßten sich auch die Gefäßformen immer mehr den europäischen Formen an. Es entstehen so jetzt ganze Speiseservice mit Terrinen, Saucieren und allen übrigen Geschirren, wie sie damals bei uns Mode waren. Für Schweden aber, das bis zum Ende dieses Jahrhunderts ja, wie (s. S. 10) erwähnt, keine wirklich leistungsfähigen Porzellanfabriken besaß, wurde damals mehr oder weniger so ziemlich alles, was man in Porzellan verlangte[938]), hergestellt, darunter seltsame, größere, in keinem anderen Lande sich wiederfindende Vasen, die, fast ganz unter europäischem Einfluß stehend, gleichfalls zeigen, daß, wenn europäische und chinesische Kunstelemente sich mischen, nur etwas herauskommt, was keine von beiden Seiten befriedigen kann.

Auf der anderen Seite wurden aber auch, wenn auch weit weniger als früher, da man ja jetzt zu diesem Zwecke sein eigenes Porzellan hatte, weiße chinesische Porzellane in Europa bemalt, doch nicht mehr wie früher im ostasiatischen Stil. Wenigstens kommen jetzt Stücke vor, die wie in Chelsea bemalt erscheinen, dann auch einmal ein solches, das mit der Fabrikmarke Meißens, der sogenannten Schwertermarke (London, Brit. Mus.), versehen ist. Sie dürften von neuem beweisen, daß damals bei uns auf den Erwerb von chinesischem Porzellan an sich schon kein allzugroßer Wert mehr gelegt worden ist.

4. DAS ENDE DER TS'INGDYNASTIE.
(1796—1911.)

Mit Kien-Lung, der im sechzigsten Jahre seiner Regierung freiwillig die Krone niederlegte, war dann auch die Kraft der Ts'ingdynastie erloschen. Sein Sohn Kia-K'ing (1796—1820) war wieder ein schwächlicher, weichlicher Herrscher, der zwar gleich seinem Vater der Poesie, aber noch mehr den Freuden des Harems ergeben war und völlig hilflos das große Reich verwaltete. Aufstände im Innern und starke Bedrohungen der Küsten durch Seeräuber waren die Folgen, zu denen sich noch Hungersnot, Mißernte und Überschwemmungen gesellten, um seine Regierung zu einer der unglücklichsten zu machen, die China gesehen. Auch sein Nachfolger Tao-Kuang (1821—1850), der, an sich von den besten Absichten beseelt, doch ein viel zu schwacher Geist war, vermochte keine entscheidende Besserung durchzuführen: die innere Zerrüttung Chinas war unter seinem Vorgänger bereits zu weit gediehen und, als nun unter ihm durch den sogenannten Opiumkrieg auch die ersten kriegerischen Verwicklungen mit Europa begannen und unter seinem Nachfolger Hien-Fêng (1851—1861) gleich am Beginn seiner Regierung der furchtbare Aufstand der „langhaarigen Rebellen", der Tai-p'ing ausbrach, der 15 Jahre lang in der schrecklichsten Weise den Süden Chinas verheerte, war es mit der Macht Chinas zu Ende und es geriet nun unter dem folgenden Kaiser T'ung-Tschi (1862—1874) und Kuang-Sü (1875—1908) in jenen allgemeinen Zustand der Schwäche und Erstarrung, in dem es dann bis in unsere Zeit und auch nach dem Sturze dieser Dynastie weiter verharrt ist.

Daß es unter diesen Umständen auch mit einer wieder nach aufwärts strebenden Kunstentwicklung in China vorbei war, erscheint selbstverständlich und so nahmen auch auf dem Gebiet des Porzellans die allgemeine Erstarrung und das Herabsinken des Geschmacks, das unter Kaiser Kien-Lung begonnen, ihren ungestörten Fortgang, so sehr, daß schon um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts auf diesem Gebiet ein allgemeiner Tiefstand erreicht wurde, der kaum noch ahnen ließ, daß einst das chinesische Porzellan eine so wundervolle, begehrenswerte Kunst gewesen war, um deren Erzeugnisse Völker sich gerissen hatten. Das Ende dieser so langen und schönen Entwicklung konnte deshalb kaum trostloser sein. Doch blieb man technisch noch immer recht geschickt, da das einmal auf technischem Gebiet Errungene nicht so leicht wieder verloren ging.

Unter dem Kaiser Kia-K'ing hielt sich das Porzellan allerdings immer noch auf achtunggebietender Höhe, doch eigentlich nur dadurch, daß man fast ausschließlich kopierte, was die letzte Regierungszeit geschaffen, so daß diese Zeit fast wie eine Fortsetzung der voraufgegangenen Epoche erscheinen kann. Auch ging man jetzt ersichtlich wieder auf absichtliche Fälschungen aus, indem man Stücke, um sie recht alt erscheinen zu lassen, in den schmutzigsten Boden eingrub[939]). Doch scheinen viele Techniken damals bereits verloren gegangen zu sein. Dafür gab es freilich noch immer einige Neuerungen: so kleine Schalen mit wundervoll geschlossen eisenrotem Grunde, aus dem graziös einzelne Bambuszweige, wie sie

in dieser Zeit überhaupt sehr beliebt gewesen zu sein scheinen, ausgespart wurden (Dresden, Porzellanslg., Taf. 152 Mitte), vielleicht der letzte hübsche Typus, den das chinesische Porzellan, doch wohl nicht ohne Hilfe Japans, geschaffen hat (Taf. 152 Mitte links), dann Vasen mit feinen kobaltblauen Rankenwerk auf reich vergoldetem Grund. Im übrigen wurde alles noch mit derselben Sauberkeit ausgeführt wie bisher, doch begann jetzt bereits die Ornamentik immer kleinlicher, darum in ihrer dekorativen Wirkung auch immer schwächlicher auszufallen, wie dies dann im Verlaufe dieser Zeit nur immer mehr der Fall sein sollte. Indes muß quantitativ damals die Produktion schon bedeutend geringer gewesen sein. Europa begann jetzt als Aufnahmeland so gut wie beinahe ganz zu versagen, teils, weil es nun ja selber in fast allen seinen Ländern eigene Porzellanfabriken besaß, die seine Bedürfnisse doch noch weit besser befriedigen konnten [940]), teils weil die napoleonische Zeit eine allgemeine Verarmung zur Folge hatte, die seine Kaufkraft verminderte. Auch war vor dem damals wieder erwachten Klassizismus die Porzellanleidenschaft des 18. Jahrhunderts nun gründlich verraucht und an ihre Stelle bald jene merkwürdige Gleichgültigkeit gegenüber diesem Produkt getreten, die bekanntlich erst unsere Zeit wieder überwunden hat, ohne jedoch damit wieder auf diesem Gebiet den Geschmack der vergangenen Jahrhunderte zu erlangen. Ein großer Teil der exportierten Porzellane soll damals erst in Canton bemalt worden sein, wobei man völlig den Wünschen der Besteller Rechnung trug [941]).

Unter dem Kaiser Tao-Kuang (1821—1850) nahm dann der Rückschritt nur um so schneller seinen Fortgang. Zwar er selber interessierte sich entschieden noch für das Porzellan. Was für seinen eigenen Gebrauch hergestellt wurde und nach dem Namen seines Palastes die Marke Schen-tê t'ang trug, wird heute noch von chinesischen Sammlern gesucht. Auch glückten noch immer eine ganze Reihe von Glasuren, so die gelbe (Dresden, Porzellanslg.), leberrote (London, Brit. Mus.), türkisgrüne, kapuzinerbraune, eisenrote [942]), „Teestaub"-, sowie auch die sogenannten „Tigerfellglasuren" (s. S. 242). Daneben wurden auch noch mit Schmelzfarben, so mit der blaugrünen und violetten, farbige Gründe hergestellt, aus denen wieder farbige Ornamentik ausgespart wurde, wie denn damals auch die Herstellung der in der Zeit des Kaisers Kien-Lung aufgekommenen „Medaillonschalen" (Taf. 152) noch recht gut gelang. Jene Schmelzfarben wurden, und zwar anscheinend meist die gelben, grünen und blaugrünen, auch dazu verwandt, um kleine Dosen und Vasen mit sehr fein wie bei geschnittenen Lackarbeiten ausgearbeiteten Reliefverzierungen an den Wandungen (Taf. 152), sowie vor allem wieder sehr fein durchgearbeitete Schnupftabaksfläschchen zu überziehen, wie denn auch bisweilen jetzt größere, weiß gelassene Vasen mit den allerfeinsten, aber freilich meist etwas kleinlich wirkenden Reliefverzierungen vorkommen. Auch gibt es jetzt wieder ganz unglasierte Porzellanarbeiten (Biskuit). In der vielfarbigen Malerei aber wurden jetzt bisweilen auch die Farben der „grünen" und „Rosafamilie" miteinander vermengt, daneben auch manchmal die in der letzten Zeit des Kaisers K'ang-Hi aufgekommene, in der des Kaisers Yungtschêng weiter entwickelte Bemalung mit kobaltblauen Zeichnungen wieder aufgenommen. Doch fielen die Farben jetzt schon recht schwächlich und weich-

lich aus, wie auch das Kobaltblau selber, wenn man auch jetzt wieder bisweilen dazu kam, es statt den dünnen Linien zu breitflächigerer Ornamentik zu verwenden, die auch ganz klar und fest auf dem Grunde stand. Die Technik der unterglasurkupferroten Malerei war dagegen jetzt verloren[943]). Dagegen wußte man auch damals noch das besondere glasige Porzellan, das in der Zeit des Kaisers Yung-Tschêng (s. S. 254) erfunden worden war, sowie das „Weichporzellan" (s. S. 254) herzustellen, das gleichfalls noch immer mit feinen, aber nun weit flüchtigeren kobaltblauen Malereien versehen wurde.

Dann aber brach unter dem Kaiser Hien-Fêng (1851—1861) das große Unglück über die chinesische Porzellankunst herein, derart, daß während der erwähnten T'ai-p'ing-Rebellion im Jahre 1855 die kaiserliche Manufaktur zu King-tê tschên niedergebrannt und die Arbeiter derselben getötet oder vertrieben wurden, wodurch der bisherigen Entwicklung des ja an dieser Stelle schon seit so langer Zeit konzentrierten chinesischen Porzellans ein arger Stoß versetzt wurde, der diese Kunst um den größten Teil ihrer Traditionen bringen mußte. Zwar wurde die Fabrik unter dem nächsten Kaiser T'ung-Tschi im Jahre 1864 sofort wieder aufgebaut — nicht weniger als 72 Gebäude mußten damals wieder neu errichtet werden — aber die Beamten, die mit der Wiederbelebung der alten Porzellankunst beauftragt wurden, kümmerten sich herzlich wenig darum. So konnte 1882 unter dem Kaiser Kuang-Sü ein Augenzeuge, der damalige französische Konsul M. F. Scherzer zu Han-kou, der die Fabrik eingehend besichtigen durfte[944]) wie noch kein Europäer vorher, berichten, daß die Bauten der kaiserlichen Manufaktur schon wieder in Trümmer zerfielen, daß die Manufaktur nicht einen einzigen Porzellanbrennofen besaß, so daß das hier hergestellte Porzellan in den Öfen der privaten Manufakturen gebrannt werden mußte, ferner daß man kupferrote (sang-de-bœuf) Glasuren (tsi hung) schon „seit über zwanzig Jahren" nicht mehr herstellen konnte und daß die Arbeitsräume in sehr schlechtem Stand wären und die Arbeiter, obgleich stark ausgesucht, nicht besser bezahlt würden, als die der Privatfabriken. Wenn dennoch die Werke der kaiserlichen Manufaktur auch damals die aller Privatmanufakturen übertrafen, so war dies in erster Linie der Ausgesuchtheit der Materialien und der fertigen Stücke zu danken, von denen jedes nicht ganz fehlerfreie verworfen worden sein soll. Die in der Manufaktur hergestellten Porzellane stellten jedoch sämtlich Nachbildungen von früheren Arbeiten dar, die freilich kaum mit diesen verwechselt werden könnnen. Welche Techniken man jedoch noch oder neuerdings wieder beherrschte, ist schwer festzustellen. Im Jahre 1864, d. h. im Jahre der Wiederaufrichtung der kaiserlichen Manufaktur scheint die Produktion, wie eine Liste der damals an den Kaiser gesandten Stücke ergibt[945]), nicht allzugroß gewesen zu sein. An Glasuren werden genannt: die kaiserliche gelbe (s. S. 182), die Rotkehlchenglasur, eine steinfarbene mit Haarrissen versehene (Ko-yao), eine himmel- und eine dunkelblaue, die „opferrote" (sien hung) (s. S. 172), die seladongrüne, eine tiefviolette, eine kupferrote (tsi hung), eine glänzend braune, die wohl die alte „goldbraune" (s. S. 182) darstellte, sowie eine Glasur, die, als Künglasur bezeichnet, wohl eine der von T'ang-Ying im vergangenen Jahrhundert auf-

gebrachten Transmutationsglasuren (s. S. 256) dargestellt haben wird. Auch werden bei der gelben wieder eingeritzte Zeichnungen erwähnt. Daneben finden sich auch Porzellane mit Malereien in Schmelzfarben und in Unterglasurkobaltblau und -kupferrot, wobei diese Malereien wieder häufig, so z. B. grüne, sowie grüne und violette zusammen auf gelbem, blaue auf rotem Grund standen und einmal auch rote Malereien mit seladongrüner Glasur vorkamen, ferner auch eisenrote Schalen mit weiß ausgesparten Bambuszweigen, wie solche in der Zeit des Kia-King anscheinend zuerst aufgekommen waren (s. S. 273). Scherzer hat dann im Jahre 1882 in King-tê tschên unter den Scharffeuerglasuren nur noch seladongrüne (Lung-ts'üan), schwarze (wu-kin), blaue (tsi-ts'ing) und Lack- oder Bronzeglasuren (tse-kin oder kou-tong) zu sehen bekommen, sowie haarrissige. Die kupferrote sang-de-bœuf-Glasur (tsi-hung) fehlte dagegen ganz. An deren Stelle war jetzt eine andere gleichfalls kupferrote (kun-houng) getreten, die freilich das Geheimnis einer einzigen Fabrikantenfamilie war, jedoch auf das fertige Porzellan aufgetragen wurde und sehr glasig und oft auch sehr dick und ungleichmäßig ausfiel. Im schwächeren Feuer (demi grand feu) des Porzellanbrennofens wurden dagegen grüne (lu), gelbe (huang), violette (tse), sowie türkisblaue hergestellt[946]). Daneben gab es noch die kobaltblaue und kupferrote Malerei, von denen letztere meist mit der ersteren vereinigt wurdc, aber sehr selten und auch nur an kleineren Stücken glückte, ferner Schmelzfarbenmalereien auf glasiertem und unglasiertem Porzellan. Das technische Können scheint sich demnach immer noch auf einer gewissen Höhe bewegt zu haben. Was man freilich von den Arbeiten dieser Zeit zu sehen bekommt, unter denen sich auch noch immer solche mit Schmelzfarbenmalereien auf farbigem Grund und mit Reliefverzierungen befinden, macht in künstlerischer Beziehung im allgemeinen keinen erfreulichen Eindruck. Die Ornamentik ist meist kleinlich geworden, die Zeichnung steif und die Farbenharmonie nicht mehr so vollkommen. Erfreulicher wirken bisweilen noch einige Stücke mit freilich stets bleichen, kobaltblauen Malereien, die, z. T. wieder in größeren Flächen ausgeführt, auch noch klar auf dem Grund sich erheben, sowie recht feine Arbeiten in „Weichporzellan" (Fen-ting) (s. S. 226), bei denen indes die Malereien beiweitem nicht mehr so fein ausgefallen sind wie früher.

Durch die Zerstörung der kaiserlichen Manufaktur scheint aber auch die jahrhundertelange Konzentration der Porzellankunst Chinas in King-tê tschên im allgemeinen ihr Ende gefunden zu haben. Wenigstens wird nach den Berichten von Kaufleuten jetzt ein großer Teil des nach Europa importierten Porzellans in den Dörfern und Städten des dicht bei diesem Ort am Yangtsekiang gelegenen Kiu-kiang, sowie auch in Ortschaften bei Nanking hergestellt.

Dafür begann jedoch bald wieder, begünstigt durch das langsame Wiedereindringen und Sichfestsetzen der Europäer in China und die unverhältnismäßig wohlfeilen, durch die ebenfalls billigen Dampferfrachten nicht stark erhöhten Produktionskosten in diesem Lande, ein äußerst lebhafter Exporthandel nach Europa und nach Amerika, ähnlich wie er zu gleicher Zeit auch aus Japan aus gleichen Ursachen einsetzte. Freilich, die Verhältnisse hatten sich inzwischen auch bei uns stark verändert. Gänzlich ohne wirkliches Verständnis für die

einst so schöne Kunst des Porzellans, die auch in seinen vielen eigenen Fabriken zu keinem neuen Leben erwachen wollte, verlangte Europa jetzt auf diesem Gebiet durchaus nicht mehr, wie einst im 18. Jahrhundert, nach wirklichen Kunstwerken, sondern allein nach billigen Prunkstücken, z. B. möglichst großen Vasen und nach billigerer Gebrauchsware, der ein äußerlicher, reicher Dekor einen besonderen Wert zu geben schien. Und in wahrhaft erschreckender Weise sind beide Länder, China wie Japan, indem sie den Geschmack Europas richtig schätzten, diesen Wünschen entgegengekommen und, was sie dann an bunten, überladenen Sachen nach Europa sandten und hier in Tee- und China- und Japangeschäften zu Hunderttausenden feilgeboten wurde, das stellt z. T. wohl das Trostloseste, Abgeschmackteste dar, was je die Keramik geschaffen, und war weit scheußlicher sogar als alles, was die europäische Industrie selber ihren Ländern vorzusetzen wagte. Bei diesem Export feierten vor allem die Farben der „Rosafamilie" wahre Orgien an Bunt- und Grellheit, neben denen noch besonders mehr oder weniger große, besonders unschöne Vasen mit haarrissiger Glasur zu erwähnen sind mit Bronzeverzierungen nachgebildeten Auflagen aus schmutzig schwarzbrauner Masse. Und diese Exportware lebt leider heute noch immer und wird neben ganz gleichartiger, ja z. T. noch schlechterer aus Japan in großen Mengen bei uns verkauft und oft genug auch bewundert, dank dem großen Ruf, den sich das frühere chinesische Porzellan durch seine vollendete Kunst einst erworben hat, als trauriges Zeichen jener künstlerischen Unkultur, die fast das ganze 19. Jahrhundert bei uns beherrscht hat.

Diese Tatsache ist aber um so trauriger, als in China die Porzellankunst seit den letzten Jahrzehnten bedeutend wieder erstarkt, ja sogar bereits wieder auf eine achtunggebietende Höhe gelangt ist, freilich zunächst allein in technischer Beziehung. Schon am Ende des 19. Jahrhunderts wurden in der kaiserlichen Manufaktur wieder die besten Stücke hergestellt, in den privaten dagegen solche von dreierlei Güte, von denen die erstklassigen jenen fast gleichkamen [947]). In einer Schilderung King-tê tschêns aus dem Jahre 1905 [948]) heißt es dann, daß sich die Porzellanindustrie hier sehr erholt hätte, wenn auch die Zahl der Arbeiter nicht mehr so groß wäre wie vor der T'ai-p'ing-Rebellion. Aber noch immer gab sich die Stadt als reine Porzellanstadt mit etwa 400000 Arbeitern. Sie wies 104 Öfen auf, von denen jedoch der größere Teil nur im Sommer für kürzere Zeit benutzt wurde. Gerade wie einst in der Zeit der Mongolenherrschaft und auch später, lebte mindestens die Hälfte der Arbeiter auf dem Lande und kam nur zur Stadt, wenn hier gearbeitet wurde. Was die kaiserliche Manufaktur in letzter Zeit fast ausschließlich getan hatte, nämlich das mehr oder weniger getreue Nachbilden der Erzeugnisse der alten Porzellankunst, das hat nun schon seit geraumer Zeit, ermutigt durch die enormen, stets steigenden Preise, die jetzt die ganze Welt für jene Kopien zahlt, auch die Privatindustrie mit stets wachsendem Erfolg unternommen. So wurden und werden auch jetzt noch hier mit z. T. recht großem Erfolg die zurzeit so hoch bewerteten Vasen mit Schmelzfarbenmalereien auf farbigem, unglasiertem Grund aus der Zeit des Kaisers K'ang-Hi (s. S. 243) die Arbeiten mit Schmelzfarbenmalereien im Stil der „grünen" und

„Rosafamilie", sowie vor allem die mit kobaltblauen Malereien gleichfalls aus der Zeit des Kaisers K'ang-Hi, die sang-de-bœuf- und kameliengrünen Glasuren und manches andere nachgebildet. Nur fallen hierbei in der Regel die Masse und die Glasur nicht mehr ganz so gut aus, die Zeichnung der Formen und der Ornamentik werden steifer und schematischer, und auch bei den Farben der „grünen Familie" ist das Grün meist etwas schmutzig, bei denen der „Rosafamilie", wenn auch das Rosa selber oft glänzend gelingt, sind die übrigen Farben zu blaß geraten. Auch ist die sang-de-bœuf-Glasur (s. S. 232) wieder zu schreiend ausgefallen und schlecht gelaufen, so daß sie oben die weiße Masse durchschimmern läßt und auch den Fuß überflossen hat. Ganz ausgezeichnet gerät jedoch oft die kobaltblaue Malerei. Hier kommen z. B. Nachbildungen jener jetzt so überaus hoch geschätzten, prachtvollen Deckeltöpfe mit aus blauem Grund ausgesparten Pflaumenblütenzweigen der K'ang-Hi-Zeit (s. S. 238) vor, die sich als wirklich erstaunliche Leistungen darstellen, doch sich gleichfalls wieder vor allem durch ihre steifere Zeichnung als neuzeitliche Arbeiten verraten. Und auf diesem Gebiete gibt es sogar auch bisweilen ganz neue und eigenartige Motive. Derartige Arbeiten, anfangs nur in China selber den Liebhabern angeboten, dringen nun, beständig sich verbessernd, seit geraumer Zeit in überraschender Zahl zu uns nach Europa herüber, tauchen z. T. in denselben Geschäften auf, in denen sich jene soeben charakterisierte, gänzlich minderwertige Exportware so breit macht, um hier meist zu erstaunlich billigen Preisen verkauft, daneben aber freilich auch vielfach von Kunsthändlern Anfängern im Sammeln von chinesischem Porzellan als alte Erzeugnisse aufgehängt zu werden, was um so leichter geschehen kann, da die Erzeugnisse der Privatfabriken, was bei den der kaiserlichen Manufaktur entstammenden nicht vorkommen soll, auch jetzt wieder kühn die Marken der alten Erzeugnisse zeigen, die sie nachahmen[949]). So droht hier in dieser Beziehung eine recht ernste Gefahr und dazu gesellen sich dann noch die vielen ausgesprochenen Fälschungen, so die der Grabbeigaben aus der T'angzeit (s. S. 49)[950]) dann Nachbildungen des Kün-yao (s. S. 128) und auch solche von vielfarbig bemalten Porzellanen der letzten Mingzeit[951]), die jetzt auch sehr viel in Japan hergestellt werden, um diese Gefahr noch bedeutend zu vermehren. An sich ist dieses technische Wiedererstarken der chinesischen Porzellankunst wohl nur mit größter Freude zu begrüßen. Steht doch dadurch China in dieser Beziehung bereits wieder mit an erster Stelle unter den Porzellan produzierenden Ländern der Welt und es hat damit ein technisches Rüstzeug zur Hand, das, wenn einmal neues, frisches Leben auch in dies Land und damit auch in seine Kunst einziehen sollte, ihm ein kräftiger Hebel sein wird zur Wiedergewinnung einer Porzellankunst, die eine neue Stufe der Entwicklung den bisherigen anreihen könnte, die ihrer großen Vergangenheit würdig sein kann. Daß dies der Fall sei, ist wohl der Wunsch eines jeden, der die frühere Größe des chinesischen Porzellans erkannt und schätzen gelernt hat.

IX.

DIE ÜBRIGE KERAMIK CHINAS IN DER ZEIT DER MING- UND TS'INGDYNASTIE.

Neben der umfassenden Tätigkeit King-tê tschêns hat es in China in der Mingzeit und dann auch weiter bis in unsere Zeit hinein noch eine andere sehr umfangreiche keramische Produktion gegeben, die sich freilich, da die kaiserliche Manufaktur fast die gesamte Porzellanfabrikation und hierbei vor allem die künstlerische an sich gerissen hatte, fast ausschließlich mit der Herstellung keramisch weniger wertvoller Arbeiten befassen mußte. Da diese ähnlich wie bei uns leichter zu brennen und darum billiger herzustellen waren, blieben sie gegenüber dem Porzellan konkurrenzfähig. Diese keramische Produktion ist auch im allgemeinen, im Gegensatz zu der von King-tê tschên im allgemeinen nur von lokaler Bedeutung gewesen. Über diese Arbeiten sind wir jedoch z. T. bis jetzt noch recht schlecht unterrichtet, da sie die Quellen in der Regel wenig oder gar nicht beachtet haben[952]). Um so größer ist dagegen die Zahl der erhaltenen Gegenstände, die in diesen Fabriken hergestellt sein müssen, die wir jedoch der mangelhaften Angaben der Quellen sowie des meist gänzlichen Fehlens anderer Hilfsmittel wegen mit diesen in keiner Weise in Verbindung zu bringen vermögen, deren Zahl sich jedoch wieder beständig bei uns vermehrt, seitdem das Porzellan in immer geringeren Mengen zu uns gelangt. Soviel aber steht wohl fest, daß fast die gesamte chinesische Keramik auch damals wieder stark unter dem Einfluß des chinesischen Porzellans stand, sei es, daß sie sich hierbei mehr an seine farbige Glasuren oder seine farbige Bemalung hielt. In dieser Beziehung ist das chinesische Porzellan damals ebenso einflußreich gewesen wie das europäische bei uns.

* * *

Schon für die Mingzeit werden eine ganze Reihe von derartigen Betriebstätten angegeben, von denen es auf Grund der Darstellungen der Quellen meist sehr schwer festzustellen ist, was für Erzeugnisse sie herstellten. Die meisten derselben lagen in der Provinz Honan, in der u. a. in der Sungzeit das beste Erzeugnis der damaligen Zeit, das Ju-yao, dann das gleichfalls so berühmte Kuan-yao (s. S. 79

u. 83), hergestellt worden war. Die bedeutendste scheint jedoch in der Umgebung von Hiutschou gelegen zu haben, die vielleicht schon, wie (S. 103) erwähnt, in der Sungzeit begründet worden war und sich der gleichen Tonlager bediente, wie die von Ts'etschou und ihre Erzeugnisse auch mit Bemalungen versah, aber damals bessere Sachen hergestellt haben soll, als jener Ort am Ende des 18. Jahrhunderts [953]). Dann gab es weitere Manufakturen zu Huai-k'ing fu, in den Bezirken von J-yang und Têng-fong (Honan fu) und auch in der Umgebung von Tschentschou [954]), von denen wir nichts weiter erfahren, als daß sie noch im 18. Jahrhundert tätig waren, sowie in dem im Bezirk Ju-ning fu gelegenen Orte Ts'ai, wo von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an ununterbrochen gearbeitet wurde [955]). In dieser Provinz muß demnach damals ein sehr lebhafter keramischer Betrieb geherrscht haben. Für die Provinz Schensi wird dann eine Manufaktur im Osten des Landes Lung im Bezirke Hua-t'ing genannt [956]). Ihre Arbeiten sollen weiß gewesen sein, wie denn auch in der Zeit der Ts'ingdynastie hier von Lagern weißer Erde die Rede ist, die damals auch keramisch ausgenutzt wurden (s. S. 296). Nach anderen Meldungen sollen die hier hergestellten Erzeugnisse dagegen denen von Yü-ts'e in der Provinz Schansi geglichen haben, wo schon von der T'angzeit an ein keramischer Betrieb feststeht (s. S. 45) und aus grobem Ton recht feste Erzeugnisse von einfachem, altertümlichem Aussehen hergestellt worden waren. In jedem Falle jedoch soll ihre Masse grob, ihre Machart mittelmäßig gewesen sein, weshalb sie nicht weiter geschätzt wurden. Weiter gab es eine Fabrik in der Provinz Kiangsi, in der King-tê tschên lag, im Lande Hêng-fong, im Bezirke von Hing-an, die von einem Einwohner namens K'ü Tschi-kao aus K'ütschou fu gegründet worden war [957]), an welchem Orte ja (s. S. 116) seit dem Anfange dieser Zeit das Lung-ts'üanyao der Sungzeit mit so geringem Erfolg fortgesetzt wurde, weshalb es wohl nicht ausgeschlossen ist, daß auch diese Manufaktur sich mit derartigen Nachbildungen beschäftigt hat, ohne freilich Erfolg zu haben, da ihre Arbeiten als grob bezeichnet werden. Die Fabrik wurde nach der Mitte des 16. Jahrhunderts nach Ma-kang am westlichen Ufer des im gleichen Bezirk gelegenen Sees von J-yang verlegt. Und endlich wird noch ein Fabrikationsort erwähnt in der Provinz Schantung im Departement von Yentschou, von dem wir wiederum nichts weiter erfahren, als daß auch hier noch im 18. Jahrhundert gearbeitet wurde [958]).

Alle diese Fabriken, mit Ausnahme der von Hiutschou, müssen, da die chinesischen Quellen so wenig von ihnen zu berichten wissen, in der Tat recht unbedeutend gewesen sein. Eine um so bedeutendere Stellung nahm dagegen damals Tê-hua ein, das in der Provinz Fukien lag, in der es, wie (S. 37) erwähnt, bereits in der Zeit der Tsindynastie (265—419) Töpfereien gegeben hat. Dann waren in der Sungzeit vor allem Töpfereien in Kien-ning fu berühmt geworden, die freilich nur Steinzeug, dafür aber eine in dieser Zeit besonders beliebte und geschätzte Spezialität herstellten, die später freilich durch ganz andersartige und weniger bedeutende Sachen abgelöst wurde. Jetzt aber ging man hier zur Porzellanfabrikation über, mit dem Erfolge, daß dieser Ort von der Mingzeit an die einzige Porzellanerzeugungsstätte darstellte, die neben King-tê tschên zu wirk-

licher Bedeutung gelangte. Freilich nur dadurch, daß es sich eine ganz besondere Spezialität schuf, die, bis in unsere Zeit fortgesetzt, stets ihre besonderen Reize gehabt hat und so neben den Arbeiten von King-tê tschên durchaus bestehen konnte. Es war dies ein, gleich manchen Erzeugnissen der Sungzeit und so auch manchen von Tingtschou (s. S. 89), im Feuer des Brennofens wegen metallischer Beimengungen der Masse rahmfarbenes Porzellan, das bekannte blanc de Chine unserer Sammler, bei den Chinesen paits'e (weißes Porzellan) oder Kients'e- oder auch Kien-yao genannt, mit seiner oft stark durchscheinenden Masse und seiner schönen, dick aufliegenden, weichen, wieder sehr glänzenden Glasur, das freilich gleich jenen durchaus nicht immer rahm- oder elfenbeinfarbig ausfiel, vielmehr, da man ersichtlich[959]) auch hier den Brand nicht immer beherrschte, auch häufig weiß, daneben aber auch die gelbliche Farbe in den verschiedensten Abtönungen zeigte, die sogar bisweilen ins Rosa gingen.

Diese Erzeugnisse[960]) wurden, wenigstens seit der Zeit des Kaisers K'ang-Hi, aus einer Erde hergestellt, die dicht bei Tê-hua an einem hinter dem Tsch'êng-Kloster gelegenen Hügel gefunden und aufs sorgfältigste durchgearbeitet wurde. Sie wurden dick, bisweilen jedoch auch dünnwandiger gestaltet, doch letzteres nur selten, da sie sich, wenigstens zur Zeit des Kaisers K'ang-Hi, leicht im Brande verzogen, während dagegen die zu dickwandigen leicht haarrissig ausfielen. Ihre besondere Eigentümlichkeit aber war die, daß sie so gut wie nie, jedenfalls niemals mit eingebrannten Farben bemalt wurden, so daß die schöne Masse und Glasur stets voll zur Geltung kommen konnte.

Über die Erzeugnisse, die hier schon in der Mingzeit angefertigt wurden, sind wir jedoch bis jetzt leider sehr schlecht unterrichtet. Wir erfahren eigentlich nur, daß sie anfangs recht teuer gewesen sind, später jedoch durchaus billig wurden und sich darum dann weithin verbreiteten[961]). Auch scheinen damals hier bereits plastische Arbeiten, so sehr schöne Statuetten des Buddha, hergestellt worden zu sein[962]). Und ebenso gibt es bis jetzt eigentlich nur drei Stücke, die man mit Sicherheit in diese Zeit setzen kann[963]), drei kleine, in der Dresdner Sammlung befindliche Becher oder Tassen, die, früh zu uns nach Europa gelangt und dort anscheinend wieder besonders geschätzt, in Bronzefassungen getan worden sind, deren Stil spätestens auf den Anfang des 17. Jahrhunderts hinweist (Taf. 153 oben). Sie stellen, aus feinster Masse hergestellt und ziemlich dünnwandig gestaltet, sowie sehr fein geformt und ausgeziert, sehr köstliche Erzeugnisse dar, denen die spätere Zeit auf diesem Gebiet kaum Gleichwertiges zur Seite zu stellen hat. Doch sind schon damals die Arbeiten von Tê-hua ersichtlich nicht immer gleich geraten, da bei der einen die Glasur etwas unrein, und weißlicher ausgefallen ist und auch eingetrockneter und darum wenig glänzend erscheint. Daneben haben sich jedoch in letzter Zeit eine ganze Reihe von rahmfarbenen Porzellanen gefunden, deren ungewöhnlich warmer Ton, auffallende Dickwandigkeit und Größe des Stils noch nichts mit den genugsam bekannten Erzeugnissen dieses Orts aus späterer Zeit zu tun haben, die darum gleichfalls wohl nur der Mingzeit angehören können (Dresden, Porzellanslg. Unter diesen sei als schönstes Stück ein größerer Becher genannt, dessen

Wandungen in Form einer Blüte mit in zwei Reihen angeordneten, spitz auslaufenden Blütenblättern gestaltet ist (Taf. 153 unten), dann ein runder Untersatz mit in großem Stil gehaltenen, Blütenranken darstellenden Durchbrechungen (Taf. 154 oben)[964]), weiter ein zylindrischer Pinselhalter mit äußerst feinen Eingravierungen, eine kleine flaschenartige Vase mit um den Hals gelegtem stilisiertem Drachen und eine oben stark zusammengehende, gedrückt kugelige, fußlose Schale mit eingeritzten Schriftzeichen. Die Durchsichtigkeit der Masse ist bei diesen Stücken recht verschieden, desgleichen auch ihre rahmfarbene Tönung. Auch kann diesen Arbeiten gegenüber wohl kein Zweifel bestehen, daß sie Erzeugnisse von Tê-hua darstellen, da eine andere Fabrik ja, falls die chinesischen Quellen nicht allzu lückenhaft berichtet haben, für derartig hochstehende Porzellane doch kaum in Frage kommen kann (Dresden, Porzellanslg.).

Ungemein zahlreich dagegen haben sich auch bei uns die Erzeugnisse dieser Fabrikationsstätte aus der Zeit des Kaisers K'ang-Hi erhalten, da diese in der Nähe des in dieser Zeit so wichtigen Hafenplatzes Amoy gelegen, mit dem Porzellan von King-tê tschên zusammen in großen Mengen zu uns gelangt sind. Sie finden sich daher bei uns in fast allen größeren Beständen aus dieser Zeit, am zahlreichsten naturgemäß wieder in denen der Dresdner Sammlung, dann auch im Britischen Museum. Diese Stücke stellen zunächst einfacheres Gebrauchsgeschirr dar, Tassen, Becher und flache Schalen, Teetöpfe, Kannen, Döschen, dann Räuchergefäße, Opferbecher, Pinsel- und Wassergefäße, Siegel, seltener auch Väschen, die fast alle, wohl weil ihnen farbiger Schmuck fehlte, plastisch belebt worden sind. Dabei sind das eigentliche Lieblingsmotiv angelegte, infolge der Dicke der Glasur meist ein wenig unklar herausgekommene Pflaumenblütenzweige (Taf. 154 unten), weiter Päonien sowie Symbole, Tiere und Ähnliches. Doch kommen daneben auch in ganzen Formen hergestellte Gefäße vor, so Becher in Form breiten Blattwerks oder von Chrysanthemen, reich plastisch durchgeführte, achtkantige Räuchergefäße mit Untersätzen, die ersichtlich alten Bronzen nachgebildet wurden[965]). Daneben finden sich auch Arbeiten mit Durchbrechungen, jedoch bisweilen auch Stücke, die wieder europäischen Gebräuchen angepaßt und demgemäß gestaltet sind, so europäischen Silberarbeiten nachgebildete Barbierbecken[966]). Als eine ganz besondere Spezialität dieser Fabrikationsstätte aber erweisen sich dann, was auch die Quellen angeben[967]), figürliche Arbeiten. Die Porzellankunst Tê-huas erweist sich demnach als eine ausgesprochen plastische. Diese figürlichen Arbeiten sind äußerst mannigfaltig und recht verschieden an Größe. Es gibt hier ganz ungewöhnlich kleine Stücke, so kleine „Löwchen"[968]) und Figuren bis zu fast einem Meter Höhe, von denen allerdings die letzteren, die Schwierigkeit ihres Brennens bekunden und wohl immer weißlich und meist auch matt in der Glasur ausgefallen sind. In erster Linie stellen diese Stücke Gottheiten dar, vielleicht, weil angegeben wird, daß die Bewohner der Provinz Fukien zu den abergläubigsten Chinesen gehört haben sollen[969]). An erster Stelle steht hier, z. T. sehr groß gehalten, die Göttin der Gnade und Barmherzigkeit Kuan-yin, in der Regel stehend (Taf. 155), sonst meist auf einem Felsenthron, von kleinen Genien umgeben oder auf dem Boden

sitzend (Taf. 156 oben) dargestellt, dann der hundertarmige Buddha, der Stifter des Taoismus Laotse, der ewig lachende, dickbäuchige Gott der Fröhlichkeit Putai, die beiden fröhlichen Knaben Hoho, der Einführer des Buddhismus in China Boddidharma usw., von denen letzterer auch einmal mit unglasiertem Gesichte gebildet ist (Dresden, Porzellanslg.). Daneben kommen auch sehr häufig Tiere vor, wie die Hunde des Foh oder „Löwen" zumeist auf Sockeln sitzend, und, wenn auch seltener, andere Fabeltiere; ferner Tiere der Natur, wie Hunde, Papageien, Enten, Hähne, Habichte, Kühe, Pferde und Elefanten, diese, wie die Fabeltiere, oft mit kleinen Röhren zur Aufnahme von Räucherstäbchen und endlich gibt es rein figürliche Darstellungen, darunter Genre- und Liebesszenen, die bisweilen Romanen entlehnt zu sein scheinen, so musizierende oder brettspielende Chinesen und Tänzerinnen. Endlich gibt es auch hier eine ganze Reihe von Stücken, die wieder auf die damals so enge Berührung zwischen China und Europa hinweisen, Gruppen, die Europäer in der Tracht der Zeit um 1700 darstellen, die bald bei der Mahlzeit sitzen (Taf. 156 unten), bald musizieren, z. T. mit plumpen Tabakspfeifen in der Hand, die sie deutlich als Europäer bekunden. Sie sind manchmal seltsamerweise als Reiter auf Fabeltieren sitzend dargestellt, ja einmal auf den Kopf eines derselben gestellt oder in einen auf felsiger Unterlage ruhenden Schrein gesetzt worden, was halb wie Verehrung, halb wie Karikatur aussieht. Manche von diesen plastischen Arbeiten stellen wundervolle Leistungen vor, so vor allem manche der Kuan-yin-Figuren (Taf. 156 oben), dann auch einmal ein europäischer Soldat, der vielleicht schon vor 1650 angefertigt wurde[970]). Herrlich in Masse wie Glasur, sind sie wundervoll entworfen und auch sehr fein durchgeführt. Sie werden daher z. T., angeblich wegen ihres Stils, so ganz besonders wieder Kuan-yin-Figuren, auch schon in die Mingzeit gesetzt. Doch beruht diese Zuschreibung noch auf sehr unsicherer Grundlage. Viele Erzeugnisse von Tê-hua dagegen, so alle Darstellungen europäischen Inhalts, geben sich als gröbere Massenware, die vielleicht nur für Europa hergestellt wurde, wo man jedoch die Arbeiten von Fukien ganz besonders geschätzt haben muß, da sie hier nicht nur vielfach im 18. Jahrhundert nachgeahmt worden sind, so in Meißen, St. Cloud, Mennecy, Bow, Chelsea, sondern es sollen damals sogar, wie Père d'Entrecolles erzählt[971]), Arbeiter von King-tê tschên nach Fukien übergesiedelt sein, in der Hoffnung, hier durch die in Amoy ansässigen und Handel treibenden Europäer größere Vorteile zu erlangen, was freilich dann mißglückte. Doch sind auch diese Erzeugnisse bei uns, gleich den weiß gebliebenen von King-tê tschên (s. S. 231), nicht immer unbemalt in den Handel gebracht worden, vielmehr sind manche von ihnen wiederum bei uns mit Schmelzfarben, viel häufiger jedoch, wie allein schon die Dresdner Sammlung zeigt, merkwürdigerweise mit meist jetzt stark abgegangenen Lackfarben bemalt worden, wobei oft ganze Flächen in Rot oder Schwarz zugedeckt wurden. Daneben sind sie auch mit Goldmusterung verziert worden, die bei den großen Kuan-yin-Figuren bisweilen ungemein reich ausgefallen ist. Von diesen Bemalungen dürften, wie der Stil jener Goldmusterungen zu beweisen scheint, die in Lackfarben z. T. schon in China selber ausgeführt sein, vielleicht, weil die europäischen Kaufleute hier farbige Stücke verlangten, wie sie solche aus

King-tê tschên in so reicher Fülle bekamen, man aber in Tê-hua die Schmelzfarbentechnik nicht beherrschte. Doch liegen Zeugnisse vor, daß man auch hier das Unterglasurkobaltblau zu brennen gewußt hat[972]), von dem man jedoch kaum den geringsten Gebrauch gemacht hat, vielleicht weil man glaubte, auf diesem Gebiete King-tê tschên doch nicht gleichkommen zu können oder weil es sich doch nicht für dieses Porzellan eignete. Daneben hat es jedoch in Fukien in früherer Zeit noch eine ganze Reihe von anderen Fabrikationsstätten gegeben, die anscheinend alle auch Porzellan herstellten, so zu Tz'e-tsao in Tsin-Kiang hien, und drei allein im Distrikt von An-hi, welch letztere weißes Porzellan herstellten, das aber dem von King-tê tschên sehr nachgestanden haben soll, und noch drei weitere, von denen die beste in T'ai-ming in An-jen, eine andere sich wieder im Distrikt von Kien-ning befand, deren Erzeugnisse aber gleichfalls minderwertiger waren[973]). Und in der Tat hat sich auch im Britischen Museum eine Flasche erhalten, die, aus feiner weißer Masse bestehend und dickwandig gestaltet, unter einer weichen Glasur mit Blumen, Früchten, Insekten und Symbolen in graublauem Unterglasurkobaltblau bemalt ist und die Marke fu fan tschi-tsao (d. h. an den Grenzen von Fukien hergestellt) trägt, doch in der Farbe ein wenig an das Exportporzellan von King-tê tschên der letzten Mingzeit (s. S. 210) erinnert[974]).

Recht bedeutend ist auch die keramische Fabrikation in der südlichen Provinz Kuangtung gewesen, die wieder zur Herstellung ganz besonderer Typen geführt hat. Doch wissen wir leider bis jetzt nichts über den Beginn derselben. Fest steht jedoch, daß hier, wie bereits (S. 47) erwähnt, schon in der T'angzeit große irdene Kochkessel hergestellt wurden, die, glasiert besser als eiserne waren und auch zum Abkochen von Drogen geeignet gewesen sein sollen. Erst aus viel späterer Zeit hat sich dann ein 1625 datiertes Stück erhalten[975]), das unverkennbar schon ganz zu jenen Stücken zu gehören scheint, die man jetzt allgemein mit den hier angefertigten Erzeugnissen in Verbindung zu bringen pflegt. Dann aber steht hier für das 18. Jahrhundert eine rege Fabrikation fest und zwar im südlichen Bezirk Yangtsch'un, wo freilich damals nur, wie bereits (S. 116) erwähnt, alte Seladone nachgebildet sein sollen[976]), und auch wohl zu Yang-kiang[977]), wo heute noch gleiche Arbeiten hervorgebracht werden, ferner auch anscheinend im dicht bei Canton gelegenen Fat-schan, in dem die bereits (S. 140) früher erwähnten Nachahmungen des Kün-yao der Sungzeit hergestellt wurden, da diese ja nach jenem bezeichnet zu werden pflegen. Es gab demnach mehrere Werkstätten, die hier damals arbeiteten und dem entspricht auch die namentlich hinsichtlich der Farbe große Verschiedenheit der Tone, die hier verwandt wurden.

Über die Art der hier hergestellten Erzeugnisse sind wir freilich wieder sehr schlecht unterrichtet. Über die Seladone wird nur, wie bereits erwähnt, gesagt, daß sie nicht gerade besonders gut waren, über die wahrscheinlich zu Yangkiang angefertigten Arbeiten, daß sie kein Porzellan darstellten und eine Glasur besaßen, die blau gefleckt war, eine Angabe, die nicht allzuviel besagt und kaum Zuschreibungen ermöglicht. Es wird dann nur noch berichtet, daß auch diese

Stücke zu jenen Erzeugnissen gehörten, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts in King-tê tschên durch den hier damals tätigen T'ang Ying nachgemacht worden sind[978]) (s. S. 253), wobei freilich nicht feststeht, ob dies in Porzellan oder einer anderen Masse geschah.

Die Zuschreibung der mit dieser Fabrikationsstätte in Verbindung gebrachten Stücke, die wohl von den Chinesen ausgegangen ist, beruht demnach in erster Linie auf ihrer Verwandtschaft mit den hier heute angefertigten Arbeiten, dann vielleicht auch auf ihrem häufigeren Vorkommen in dieser Provinz. Sie stellen alle ein innen sehr dickwandiges, festgebranntes Steinzeug vor, von meist dunkelbrauner, sonst auch hellbrauner oder gelblicher Tönung, das mit einer dicken, heute weichen, früher aber wohl bedeutend glänzenderen, undurchsichtigen Glasur[979]) überzogen ist, die stark an die der besten Gruppe der jetzt als Kün-yao angesprochenen Stücke erinnert und auch stets wie diese in verschiedenen Farben spielt (s. S. 133), wie denn ja auch dieses Steinzug schließlich im Fatschan-kün unmittelbar nachgebildet worden ist (s. S. 140). Für gewöhnlich ist die Glasur hier, wie ja auch damals angegeben wird, blau, d. h. dunkelblau ausgefallen und dann beim Fließen wieder ganz unregelmäßig mit dicht aneinanderschließenden, kleinen, unregelmäßigen, graugrünen oder weißen Flecken oder Streifen oft über einer olivbraunen Unterschicht belebt worden, sonst grün mit gleicher grauer oder blauer Abschattierung, wobei sich bisweilen jedoch das Olivbraun vorgedrängt hat. Es handelt sich demnach hier wieder ersichtlich, wie bei dem soeben erwähnten Kün-yao, um eine durch Kupfer gefärbte Transmutationsglasur, die auch wohl in Nachahmung des Kün yao entstanden ist, weshalb man wohl auch annehmen darf, da ja allem Anschein nach das Gefallen an derartigen Glasuren erst ziemlich spät erwacht ist (s. S. 256),, daß dies Erzeugnis nicht schon allzu früh in der Mingzeit aufgekommen ist. Nicht immer jedoch ist diese Glasur ganz gelungen. Häufig finden sich Stücke, bei denen sie geronnen, ja ganz schwammig ausgefallen ist, woraus sich wohl ergibt, daß man auch sie nicht immer ganz sicher beherrschte. Daneben kommen aber bisweilen, wenn auch selten, Stücke mit ganz leuchtend roter, tiefgrüner und auch grauer, haarrissiger Glasur vor. Es herrschte demnach auch hier wieder eine recht große Mannigfaltigkeit.

Hergestellt wurden hier vor allem mehr oder weniger große Vasen, dann Schalen (Taf. 158 unten), sowie bisweilen auch sehr große, kübelartige Gefäße. Sie sind meist, wie es die ziemlich dick aufliegende Glasur verlangte, in einfacheren Formen gehalten, öfters jedoch auch mit gröberem, plastischem Schmuck versehen, so nach Art von Bronzen mit angesetzten Tierkopfgriffen, dann mit großen, umgelegten, gewundenen, stilisierten Ranken mit rosettenartigen Blumen[980]) und um den Hals gelegten Drachen (Dresden, Porzellanslg.), wie solche im Porzellan von King-tê tschên schon sehr früh vorkommen. Daneben gibt es auch flachere Schalen in Form eines Lotosblattes (London, Brit. Mus.), dann wieder Figuren, wie solche des Kriegsgottes, bei denen die Fleischteile bisweilen auch nicht glasiert wurden, ferner Tierdarstellungen, so z. B. einmal eine Ente (Stockholm, Slg. Traugott), die meist recht gut erfunden sind.

Die besondere Abart des Fat-schan-kün, das anscheinend in dem Orte gleichen Namens dicht bei Canton hergestellt wurde, ging dann, wie bereits mehrfach erwähnt (s. S. 140), auf wirklich getreue Nachbildungen des Kün-yao der Sungzeit aus, zu welchem Zwecke man ja auch nicht unterließ, die für dasselbe so charakteristischen Zahlen unter den Boden zu setzen.

Die Datierung aller dieser Stücke ist heute, da ihre Herstellung und selbst die des Fat-schan-kün, wie bereits erwähnt, noch unvermindert fortgeht, nicht immer leicht. Doch finden sich unter ihnen vielfach Abeiten von kräftigerer Gestaltung, farbig ausdrucksvollerer Glasur und recht starker Abnutzung, die man wohl unbedenklich für ältere Arbeiten ansprechen kann. Auf der anderen Seite gibt es dagegen wieder zierlicher gestaltete Stücke mit recht kleinlich gefleckter oder gestreifter und stets auch recht glänzender Glasur, die auch sonst keine starken Abnutzungsspuren zeigen, die nur für neuere Arbeiten angesehen werden können, doch leider sehr oft als alte erworben werden. Weiter wird man jedoch in ihrer zeitlichen Trennung bis jetzt wohl noch nicht gehen können und so bleibt wohl das oben (S. 284) erwähnte, 1625 datierte Stück bisher das einzige, das man mit Sicherheit schon in die Mingzeit setzen kann.

Ein noch weit eigenartigeres Erzeugnis, ja eins der eigenartigsten der chinesischen Keramik überhaupt, stellen dann die in verschiedenen Töpfereien in dem nicht weit von Schanghai in der östlichen Küstenprovinz Kiangsu gelegenen Orte Yi-hing angefertigten Arbeiten dar, die dadurch auch für uns noch eine gewisse Bedeutung erlangt haben, daß sie gleichfalls schon vor dem Beginn des 17. Jahrhunderts zu uns gelangt sind und hier vielfach ähnlich dem chinesischen Porzellan nachgebildet worden sind. Auch diese haben schon in der Mingzeit ihren Ursprung[981]), indem sie angeblich zuerst durch den Priester eines ungefähr 20 km südöstlich von Yi-hing gelegenen Tempels gefertigt wurden, der schon recht schönes Teegeschirr hergestellt haben soll. Ihn übertraf jedoch in der Zeit des Kaisers Tschêng-Tê (1506—1521) bald ein Töpfer namens Kung Tsch'un, der jenem vielleicht die Herstellung absah, dann aber bald berühmt und als der eigentliche Begründer dieser Gattung angesehen wurde. Seine Arbeiten wurden auch in der Tat bald sehr geachtet und teuer bezahlt, so daß auch Hiang sich nicht scheute, in seinem Abbildungswerk zwei Beispiele derselben unter die berühmtesten keramischen Arbeiten Chinas der näheren und ferneren Vergangenheit aufzunehmen, ja, ihre Formengebung gefiel sogar so sehr, daß sie wie „unter göttlicher Eingebung" entstanden zu sein schien, welches Lob uns jedoch auf Grund der Wiedergaben Hiangs und der uns sonst erhaltenen Stücke kaum ganz verständlich erscheinen will. Diese Arbeiten bestanden aus einer Masse, die für gewöhnlich kastanienbraun, jedoch bisweilen durch die Launen des Feuers auch in anderen Tönen, so bleichbraun oder, wohl wegen Eisenbeimengungen des Tons, zinnoberrot ausfiel. Sie waren jedoch alle völlig unglasiert, zeigten dafür aber einen leichten Glanz, der an oxydiertes Gold erinnert haben soll. Ihre Formgebung wird als sehr einfach gerühmt, daneben auch, wohl weil die Masse anscheinend sehr feinkörnig und plastisch war (s. S. 289), als ungewöhnlich klar. Dies scheinen auch die Abbildungen Hiangs zu bestätigen, der einmal eine schlanke, schwach aus-

gebauchte Teekanne wiedergibt mit fein geschwungenem, dünnem Henkel und Ausguß, von denen ersterer an der unteren Ansatzstelle auch leicht plastisch durchgearbeitet erscheint und mit einem hochgezogenen, fein profilierten und oben wieder leicht plastisch durchgearbeiteten Knopf auf dem Deckel, das andre Mal zeigt er eine ganz kantig durchgeführte Teekanne, mit sechsseitiger, kantig gebrochener Leibung und scharfwinkligem Ausguß und gleichem Bügelhenkel [982]) und wiederum recht feinprofiliertem, vielkantigem Knopf auf dem flachen Deckel. Alle Stücke sollen damals angeblich mit der Hand gemacht sein und daher fast immer Daumenabdrücke gezeigt haben. Doch kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß wenigstens das zuletzt beschriebene Stück Hiangs geformt worden ist.

Das Beispiel dieses Künstlers fand dann an dieser Stelle bald die eifrigste Nachfolge, wie dies die recht beträchtliche Anzahl von Töpfernamen beweist, die sich aus dieser Zeit erhalten haben. Unter ihnen scheint Schi Ta-pin, der sich in seinen Arbeiten am meisten denen Kung-Tsch'uns anschloß, der bedeutendste gewesen zu sein, daneben wohl Tsch'ên Tschung-mei, der anfangs in King-tê tschên gearbeitet und hier außerordentlich hübsche, ornamentierte Sachen hergestellt haben soll, dann aber nach Yi-hing übersiedelte und sich dort durch besonders feine Formgestaltung, wie plastische Durcharbeitung auszeichnete, indem er zugleich auch die bisher hier verwandten farbigen Tone miteinander vermischte und so ganz wundervolle, fast „übermenschliche" Sachen hervorbrachte. Da unter diesen auch Blumenvasen, Parfümdosen, Papierbeschwerer, Figuren und ähnliche Dinge genannt werden, so dürfte es nicht unwahrscheinlich sein, daß er dabei auch das Verwendungsgebiet dieses Erzeugnisses zu erweitern trachtete, daneben jedoch auch bei seinen figürlichen Schöpfungen auf reichere plastische Belebung ausging, da unter diesen besonders wild bewegte Drachen, sowie hoheitsvolle und zugleich wohlwollend blickende Statuetten der Kuan-yin gerühmt werden. Auch gestaltete er hier die bisher anscheinend noch immer ziemlich einfach gehaltenen Gefäße in Form von Blumen, Blättern und Früchten. Und dann wird noch erwähnt, daß in der Zeit des Kaisers Wan-Li (1573—1619) ein weiterer Töpfer, Tung Han mit Namen, zuerst auf den Gedanken kam, seine Erzeugnisse mit fein durchgearbeitetem Reliefschmuck zu versehen, was deshalb wohl nicht ohne Bedeutung war, weil dieser sich bald als (s. S. 288) das Hauptdekorationsmittel der Arbeiten herausstellen sollte. Erhalten hat sich freilich so gut wie kein Stück, das wir schon in diese Zeit setzen können, mit Ausnahme eines die Marke des Kaisers Kia-tsing tragenden Teetopfs im Britischen Museum von dunkel bräunlicher Färbung, der mit Reliefschmuck versehen ist.

Um so zahlreicher sind dagegen die Stücke, die sich noch aus dem Beginn der Ts'ingdynastie vorfinden, da diese Erzeugnisse schon damals in beträchtlichen Mengen zu uns nach Europa gelangten, wo sie dann irrtümlicherweise boccaro oder buccaro genannt wurden [983]), falls man ihnen nicht auch wegen ihrer äußerlichen Verwandtschaft mit den alten, rotgebrannten Tonwaren der Römer den Namen terra sigillata gab [984]). Von ihnen befinden sich wohl die größten Be-

stände in der Dresdner Porzellansammlung, dann im Britischen Museum und im Museum für Völkerkunde in Berlin[985]). Sie stellen fast immer ein fest gebranntes Steinzeug dar[986]), von stets sehr feinem Korn, doch recht verschiedener Farbe, da man in Yi-hing damals verschiedene Tonsorten verwandt haben soll, die nach dem Brande sehr verschiedenfarbig ausfielen, so eine gelbe, die zinnoberrot, eine blaue, die dunkelbraun, eine hellgelbe, die grün und eine andere, die hellrot wurde. Daneben ist auch noch von solchen Sorten die Rede, die die Farbe von Birnenschalen oder von Tannenzapfen ergaben und auch von einer gelben Sorte, die, wie auch die mit der Farbe von Birnenschalen verglichene, zum Mischen verwandt sein soll, was mit weißem Sand einen hell tuschebraunen Ton ergab.

Den Hauptton jedoch stellte damals, wie die erhaltenen Gegenstände deutlich beweisen, ein warmes, feuriges, bald helleres, bald dunkleres Zinnoberrot dar, neben dem in dieser Zeit auch noch Stücke aus grauem oder bräunlich schwarzem, dann auch hellgrau gelbem Ton vorkommen, von denen die letzteren auch vielfach mit mehr oder weniger großen, bräunlichen Flecken besprenkelt sind. Auch finden sich solche Stücke mit Auflagen von Reliefs in andersfarbigen Tönen als der der Grundmasse. Alle diese Stücke zeigen, daß hier auch damals noch in der Hauptsache Teetöpfe, -dosen und -tassen hergestellt wurden, daneben jedoch auch große Kannen in Form von dicken, gegliederten Bambusabschnitten, wie solche in dieser Zeit auch in King-tê tschên angefertigt wurden, dann ganz eigenartige Vexierkannen, runde und achtkantige, tiefere Schalen, kleine, tellerartige Gebilde, Flaschen in Kugelform mit langem Hals, Räuchergefäße und wohl wieder für Europa bestimmte, ganze aus fünf Vasen bestehende Sätze und ähnliches mehr (Taf. 157 unten). Ihre Formgestaltung ist recht mannigfaltig, zeigt aber in der Hauptsache, daß jene große Einfachheit, mit der dies Erzeugnis ursprünglich begonnen hatte, jetzt völlig vorüber war. Dafür empfand diese Zeit wohl nicht mehr einfach genug. Alle Stücke sind jetzt mehr oder weniger reich plastisch ausgeschmückt, wobei man in erster Linie sich des am Ende der Mingzeit durch Tung Han aufgekommenen Auflegens vorher geformter Reliefs bediente. Sie stellen vor allem Pflanzenmotive vor, so wieder die der vier Jahreszeiten, dann Weinranken mit Trauben, die z. T. auch von den Henkeln und Ausgüssen ausgehen, ferner Drachen, Symbole u. dgl. m. Daneben ging man ersichtlich darauf aus, ganz besondere Geschicklichkeit in der Herstellung völlig oder nur teilweise durchbrochener Wandungen zu zeigen, die auch mit vorher in Formen gestaltetem Reliefschmuck versehen wurden, die wieder Pflaumenblüten, daneben auch Bambus- oder Kiefernzweige darstellten. Und endlich kam man auch, dem Beispiele Tschên Tschung-mei folgend, zu ganz naturalistischen Bildungen, indem man bisweilen Teetöpfe und Fruchtzweige, Stammabschnitte, aneinandergelegte Bambusstäbe oder Drachen und Phönixe und ähnliches gestaltete, eine Formengebung, die freilich nicht immer gebilligt wurde, da sie dem Ideal von Teetöpfen im chinesischen Sinne nicht recht entsprach, obwohl man ihre künstlerische Erfindung und ihre geschickte Durchführung daneben wohl zu rühmen wußte. Alle diese Arbeiten beweisen, da ihre Formen und selbst die kleinsten Reliefs klar

und scharf aus den Formen herausgekommen sind, daß es sich hier in der Tat um sehr plastische Tone gehandelt hat, die eben darum auch ersichtlich zu reicheren Gestaltungen verführt haben. Daneben wurden dann auch bisweilen Verzierungen mit Stempeln vertieft eingedrückt oder auch eingeritzt und hier gab es noch eine ganz besondere Spezialität, die Einritzung von Schriftzeichen meist poetischen Inhalts, auf deren Schönschreibung man so großen Wert legte, daß einige der hier arbeitenden Töpfer fast nur durch diese Art der Betätigung Ruhm gewannen und ihre Schreibweise sogar bisweilen geradezu vorbildlich wurde[987]).

Im übrigen geben sich jedoch die hier hergestellten Arbeiten trotz ihres teilweise reichlichen plastischen Schmucks im allgemeinen nicht gerade als besonders künstlerische Leistungen. Sie haben leicht etwas Handwerkliches an sich, wie alle Arbeiten, die durch Formung ihren Schmuck zu erhalten pflegen. Trotzdem haben sie damals bei uns, zumal sie allen unseren damaligen keramischen Erzeugnissen überlegen waren und auch wohl allgemein für Porzellan gehalten wurden[988]), ersichtlich Aufsehen erregt und dadurch vielfach zu Nachbildungen angespornt, die sich auch anfangs ganz an den Stil der einfacheren Erzeugnisse hielten. Zuerst versuchte man am Ende des 17. Jahrhunderts in Holland ihre Nachbildung, wo eine ganze Reihe der damaligen Delfter Fayencetöpfer derartig rote Tonwaren mit ihren Fayencen zugleich brannten, infolge dessen jene freilich nicht zu Steinzeughärte gelangten und auch sonst recht roh ausfielen. Dann versuchte man mit größerem Erfolg, gleichfalls am Ende dieses Jahrhunderts ihre Nachahmung in England, vor allem durch die aus Holland ausgewanderten Gebrüder Elers, die in Staffordshire 1693 eine Fabrikation derartiger Arbeiten begründeten, die kaum von ihren Vorbildern zu unterscheiden waren. Endlich mühte sich vom Jahre 1708 ab Böttger in Dresden, der Nacherfinder des chinesischen Porzellans, mit dem größten Erfolg um ein ähnliches Erzeugnis. Erst durch diese Versuche geriet er auf das Prinzip der Porzellanerzeugung, formte zunächst einfach chinesische Stücke ab[989]), gewann aber dann diesem Erzeugnis völlig neue Seiten ab, die es dann schließlich zu einem der feinsten gestaltet haben, die die europäische Keramik gesehen hat. Doch war damit die Zeit der Nachbildung jenes Steinzeugs noch nicht zu Ende. Selbst Wedgwood fußte bei einem seiner vielen Erzeugnisse noch darauf und sogar noch um 1800 wurden in Tetschen in Böhmen Stücke dieser Art völlig getreu kopiert[990]). Und auch in Japan hat dies Erzeugnis großen Beifall und dann auch seine Nachbildungen gefunden, so zu Banko in der Provinz von Kioto, wo man jedoch vor allem plastische Arbeiten herstellte aus einem meist ziemlich dunklen roten Ton, der jedoch bisweilen ganz oder teilweise bläulich-grünlich ausfiel.

Neben den vielen nachweisbar aus der Zeit des Kaisers K'ang-Hi stammenden Stücken gibt es jedoch noch eine ganze Reihe, die stark in Farbe, Masse, wie Form von diesen abweichen und auch nicht in den alten Beständen bei uns vorkommen, doch aber sicherlich auch noch älteren Ursprungs sind. Sie stellen z. T. weit rohere Erzeugnisse dar, die ersichtlich auf einen Verfall dieser Kunst schließen lassen, bisweilen jedoch auch wieder feinere Arbeiten, deren zierlichere Form jedoch bereits auf eine spätere Zeit hinweisen dürfte. In diesen können wir

daher wohl Arbeiten aus dem übrigen 18. Jahrhundert erblicken, zumal mehrere von ihnen schon mit den Schmelzfarben der „Rosa-Familie"[991]) bemalt sind und ein kleiner, flachgedrückter Teetopf dieser Art (Washington, Smithsonian Institution), der den Namen des Kaisers Kien-Lung (1736—1795) eingeritzt zeigt und ein kleines, bauchiges Väschen mit langem Hals und sich darumwindenden Drachen (Dresden, Porzellanslg.), auch häufig genug im Porzellan dieser Zeit (s. Taf. 138 oben) wiederkehren. Bei den bemalten Stücken ist jedoch die Malerei für gewöhnlich recht roh und bunt ausgefallen, bisweilen jedoch auch feiner und gut in der Stimmung. Unter ihnen kommen auch Stücke vor, die ganz mit in diesen Farben ausgeführten Gründen überzogen sind, z. T. wieder mit ausgesparten Bildfeldern, oie oft recht fein durchgeführte Malereien tragen, die deutlich zeigen, daß auch diese Bemalung wieder, wie die gleichzeitigen Malereien dieser Art in King-tê tschên (s. S. 249) von den in Canton hergestellten Emailmalereien ihren Ausgang genommen hat. Nur ist ihre Wirkung meistens weit bunter. Doch kommen gelegentlich auch kleinere Stücke vor, so Tabaksfläschchen (Dresden, Porzellanslg.), die äußerst fein und zierlich bemalt sind, wie es in diesem Material auch Opiumpfeifenköpfe gibt, die bisweilen mit gelblicher Glasur überzogen, eine bräunliche Tönung zeigen und gleichfalls recht geschmackvoll wirken[992]).

Die Herstellung roter Tonwaren ist aber auch heute noch nicht ganz in China erloschen. Noch immer kommen von dort zu uns einfach gehaltene, billige Sachen, so namentlich kleine Teetöpfchen, die zwar ganz sauber gearbeitet sind, doch kleinlich wirken und durch den mehr bräunlichen Ton ihrer Masse auch farbig reizlos sind. Sie werden auch wohl noch immer aus dieser Gegend stammen, in der jetzt, wie vielleicht auch schon ein wenig früher, nur glasierte Sachen hergestellt werden, die mit den früher hier angefertigten nichts mehr zu tun haben[993]). Die eigentliche Kunsttöpferei scheint hier demnach erloschen zu sein.

Dann aber sind noch einige wenige Stücke besonders zu erwähnen, die alles, was wir sonst an Arbeiten von Yi-hing kennen, weit hinter sich lassen und sich als wirkliche Kunstwerke geben, die unserer höchsten Bewunderung wert sind. Es handelt sich bei diesen merkwürdigerweise stets um dieselben Gebilde von freilich nicht immer gleicher Größe, um Schalen in Form eines Pfirsichs, um den sich ganz ungewöhnlich naturalistisch durchgebildete Zweige mit Blüten und Blättern legen, die von einem den Griff bildenden, dicken Ast ausgehen, dies alles mit der größten Feinheit und aufmerksamsten Naturbeobachtung durchgeführt, in dem Maße, daß sogar auch die feinen Aushöhlungen des Astes auf das Naturgetreueste wiedergegeben sind (Dresden, Porzellanslg.); Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew., Taf. 157 oben). Wir haben hier in diesen für gewöhnlich aus tiefrot gebranntem, daneben auch graugelbem Ton bestehenden Arbeiten (Berlin, Kunstgew.-Mus.) unzweifelhaft die plastisch am feinsten durchgeführten Arbeiten vor uns, die die Keramik kennt und die von neuem die große Plastizität des zu Yi-hing verwandten Materials bekunden, die hier so weit als irgend möglich ausgenutzt worden ist. Auch dürften es wohl Schöpfungen eines ganz bestimmten Künstlers sein, der sich aus ihnen seine besondere Spezialität gemacht hat. Dieser wird wie Stil und Erhaltung zeigen, wohl im 18. Jahrhundert gelebt haben.

Und endlich ist auch hier noch einmal auf die Nachbildungen des Kün-yao hinzuweisen, die bereits früher (S. 131) erwähnt wurden, und auf die Arbeiten des gleichfalls früher erwähnten, tüchtigen, in der Zeit der Mingdynastie lebenden Meisters Ngou, der so vorzüglich einige der edelsten Erzeugnisse der Sungzeit nachzubilden wußte, wie das Kuan-, das Ting- und auch wieder das Kün-yao. Er beschränkte sich jedoch durchaus nicht auf dieses Erzeugnis. Vielmehr werden unter seinen Arbeiten auch solche mit Schmelzfarbenmalereien, sowie mit roten und blauen Flecken oder Adern[994]) erwähnt, die für seine schönsten galten. Seine Arbeiten sind dann gleichfalls später von T'ang Ying in King-tê tschên nachgemacht worden.

Daneben gab es in der Mingzeit in dieser Provinz noch einige andere Töpfereien, so vor allem zu Sutschou, wo schon (s. S. 93) in der Sungzeit in größtem Umfange Arbeiten hergestellt worden waren, die so sehr dem Ting-yao glichen, daß man sie, als jenes seltener wurde, vielfach an dessen Stelle kaufte. Auch wird berichtet, daß hier in der Zeit des Kaisers Süan-Tê (1426—1435) zwei Fabrikanten lebten mit Namen Lu und Tsou, die in dieser sich so ganz besonders für Grillenkämpfe interessierenden Zeit ungewöhnlich schön geformte Grillenkäfige herstellten, die plastisch sehr künstlerisch durchgearbeitet und mit eingeritzter Ornamentik versehen waren. Sie sollen aber noch von Töpfen übertroffen worden sein, die hier die Töchter des Tsou, Hsiu mit Namen, anfertigten[995]). Alle diese Arbeiten bestanden bei ihrer großen Feinheit wohl gleichfalls aus Porzellan. Von einer weiteren Fabrikation dieser Art hören wir hier dann aber nichts mehr. Daneben war aber dieser Ort in der Mingzeit einer der Hauptfabrikationsplätze für Ziegel, vor allem für die kaiserlichen Paläste der damaligen Hauptstadt Nanking, der auch wohl den farbigen Schmuck für die schon früher erwähnte, 1862 zerstörte „Porzellanpagode" hergestellt haben wird. Er lieferte daneben für den kaiserlichen Hof auch Wein- und andere Gefäße von gelber Farbe[996]). Dann gab es in dieser Provinz auch Töpfereien zu Yi tschên im Bezirke Yangtschou fu, die gleichfalls in dem ersten Teile dieser Zeit Krüge für den kaiserlichen Hof anfertigten[997]). Weiter wird dann für die Provinz Tschili als Fabrikationsort K'ü-yang hien im Bezirke von Tschên-ting fu erwähnt, dicht bei Tingtschou, wo in der ersten Hälfte der Sungzeit so herrliche Sachen hergestellt worden waren (s. S. 88). Von hier wurden damals gleichfalls Weinkrüge und andere Gefäße an den kaiserlichen Hof geliefert[998]). Endlich gab es für die Provinz Anhui im Bezirke Nin-kuo fu einen Ort, wo eine dünne weiße Ware aus wieder plastischem Ton hergestellt wurde, die so schön ausfiel, daß sie sogar einmal ein Dichter besang[999]).

Daneben ist noch daran zu erinnern, daß in der Mingzeit, wie bereits früher erwähnt, zu Ts'etschou (s. S. 103), Kien-ngan (s. S. 142), zu Küntschou (s. S. 129) und vielleicht auch zu Tingtschou (s. S. 89) weiter gearbeitet wurde, an welchen Orten in der Sungzeit so vortreffliche Arbeiten, ja z. T. mit die besten dieser Zeit hergestellt worden waren.

Die keramische Tätigkeit war demnach damals in China trotz des so großen Übergewichts von King-tê tschên noch immer recht reich und mannigfaltig,

so daß hier für alle Wünsche und Bedürfnisse auf diesem Gebiet gesorgt war. Auch besitzen wir außer den bereits angeführten Erzeugnissen schon eine recht große Anzahl, ja ganze Gattungen von solchen, die schon wegen ihres Stils, aber auch noch aus anderen Gründen in diese Zeit zu setzen sind, die dieses Bild nur noch bereichern helfen. Hier ist zunächst auf einige größere, bauchige Töpfe mit kurzem Hals, weiter Öffnung und fünf ösenartigen Griffen hinzuweisen, die, aus Steinzeug bestehend, leuchtend grün glasiert und für gewöhnlich rings von flach aufgelegten oder auch wohl einmal nur eingeritzten, stilisierten, schmalen Rankengewinden mit parallel gefurchten Spitzblättern und großen, ähnlich behandelten Blütenrosetten umzogen, am unteren Rand dagegen von einem Kranz aufrechtstehender, breiter Spitzblätter besetzt sind (Dresden, Porzellansig., Taf. 158 oben). Da einer derselben, der sogenannte Tradescanttopf im Ashmolean Museum zu Oxford, so benannt nach seinem ersten nachweisbaren Besitzer, nachweislich schon 1659 in dessen Besitze war, so darf man diese Stücke wohl spätestens in die Mingzeit setzen, obwohl ihr Stil fast auf eine viel frühere Zeit hinweisen möchte.

Hinzu kommen einige meist größere Stücke aus schwach gebranntem, farbig unreinem Ton, deren Technik und farbige Erscheinung ersichtlich ausgegangen ist von jenen so charakteristischen, wahrscheinlich in der Zeit des Kaisers Süan-Tê (1426—1435) zuerst aufgekommenen, größeren, dickwandigen Porzellanen, bei denen auf schwach erhabenem Reliefs oder zwischen Stegen oder Einritzungen verschiedenartige Farben auf einem andersgefärbten Grunde stehen (s. S. 175). Unter diesen finden sich häufiger große, schlanke Vasen aus hellgelblich bräunlichem Steinzeug (Clandon regis Slg. Eumorfopoulos; Paris, Louvre), die in den Formen an wohl erst in der Mingzeit hergestellte Seladone erinnern dürften. Auch bei ihnen stehen vielfarbige Schmelzfarbenmalereien auf geschlossen, farbigem Grund, so einmal türkisgrüne, hell blattgrüne und bleichgelbe auf tiefviolettem, ein anderes Mal grüne, violette (aubergine) und wieder bleichgelbe auf tieftürkisblauem Grund. Auch ist die Ornamentik bisweilen wieder an den Rändern stegartig erhoben, dann wieder als flaches Relief aufgesetzt, weicht aber im übrigen stark von der ihrer Vorbilder ab, indem sie jetzt groß gehaltene, z. T. aus Felsen aufsteigende Blumen, so Päonien und Lotos vorführt. Auch sind diese Vasen am oberen Hals noch mit zwei griffartigen Blütenzweigen, z. B. von Lotos und Chrysanthemen besetzt, die recht fein naturalistisch durchgeführt sind (Taf. 161). Zu diesen Stücken gehören dann auch noch einige allerdings seltener vorkommende Töpfe mit weiter Öffnung, ferner Schalen, Blumentöpfe mit wieder von Stegen eingeschlossenen, groß gehaltenen, mit gleichen Schmelzfarben ausgefüllten Blütenzweigen ähnlicher Art auf bald türkisblauem, bald violettem (aubergine) Grund (Washington, Smithonian Institution)[1000]. Alle diese Stücke dürften unzweifelhaft auf Typen der Mingzeit zurückgehen, erscheinen aber manchmal doch wohl zu wenig abgenutzt, um noch dieser Epoche angehören zu können.

Gleichfalls wohl von jenen Mingporzellanen, doch in diesem Falle allein von jenen mit durchbrochenen Wandungen angeregt, ist weiter eine ganze Reihe von

ebenfalls aus schwach gebranntem, schmutzigem Ton bestehenden und meist wieder recht großen Stücken entstanden, darunter vor allem wuchtige, stark bauchige Deckeltöpfe und auf drei Füßen ruhende, bauchige Räuchergefäße mit hochgezogenen, rechtwinkligen oder bügelförmigen Griffen, die alle ihre Vorbilder an Reichtum und plastischer Belebtheit der Durchbrechungen jedoch bei weitem übertreffen (Bremen, Mus. f. Völkerkunde[1001]); Clandon regis Slg. Eumorfopoulos, Taf. 160 rechts). Die ganzen Wandungen überzieht ein wildes, bald vor-, bald zurückspringendes Durcheinander von freihändig gebildeter, sonst auch vorher geformter, stark durchgearbeiteter und aufgesetzter Pflanzenornamentik, durch die sich auch wohl ein Drache windet, von figürlichen Darstellungen und Landschaften oder ähnlichem, wie es sich in ähnlicher Weise im Porzellan erst viel später, am Ende des 18. Jahrhunderts bei den kleinen Tabaksfläschchen wiederholt hat (s. S. 269). Sie sind gleichfalls mit verschiedenen Farben bedeckt. Auch diese Stücke sind, wie schon ihre wuchtigen Formen, dann auch der Stil ihrer Ornamentik beweisen, ursprünglich sicherlich in der Mingzeit entstanden, können jedoch auch z. T. wohl wieder später nachgebildet sein. Ihnen schließen sich dann Arbeiten an aus gleichfalls schwach gebranntem Ton, deren ganze Wandungen durch Formung sehr reich mit nicht hoch aufliegendem Reliefschmuck versehen und dann im Anschluß an die Ornamentik mit verschiedenfarbigen, schwächer gebrannten Glasuren bedeckt sind. Sie stellen meist reicher ausgestaltete, ziemlich schlanke, nicht gerade sehr sorgfältig gearbeitete Vasen vor[1002]). Alle diese Arbeiten gehören jedoch in ihrer unruhigen Überladenheit nicht gerade zu den erfreulichsten Erzeugnissen der chinesischen Keramik und dürften darum wohl auch kaum vor das Ende der Mingzeit zu setzen sein. Weit reizvoller sind dagegen wieder schwach gebrannte, freilich wohl nicht sehr häufige, kleinere Vasen von birnförmiger Gestalt mit kurzem, zylindrischem Hals, deren Wandungen in schwachem Relief auf beiden Seiten mit mittels derselben Form hergestellen, gewundenen, unten von ausschwingenden Bändern zusammengehaltenen, leicht gewundenen Blumensträußen mit auffallend dünnen Stielen und größeren, rosettenartigen Blumen verziert sind (Dresden, Porzellanslg.). Sie sind, wie dies seit der T'angzeit bisher in der chinesischen Keramik kaum wieder festzustellen war, ganz unregelmäßig mit verschiedenfarbigen Glasuren bedeckt, mit tief blattgrünen und gelblichgrünen, dann warm orangefarbenen und türkisblauen[1003]). Auch sie dürften wohl noch der Mingzeit angehören und zwar vielleicht schon der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, da jene Sträuße sich ganz ähnlich auf jenen kobaltblau bemalten Porzellanen King-tê tschêns wiederfinden, die damals in so großen Mengen nach Persien und dann auch zu uns gelangt sind (s. S. 185).

Daneben gibt es noch eine ganze Reihe von bald größeren, bald kleineren Arbeiten, z. B. Vasen und Räuchergefäße, die aus hellgelblich braunem, ziemlich schwach gebranntem Ton bestehend und ziemlich dünnwandig gestaltet, gleichfalls in ganzen Formen hergestellt sind, jedoch nur schwach plastisch belebte Gestaltungen zeigen von seltsam altertümlicher Form, darunter auch der zweier aufsteigender, großer, einander gegenüberstehender Karpfen. Sie sind im Anschluß an die plastischen Teile mit lebhaft türkisfarbenen, grünen, violetten

(aubergine) und auch gelben Glasuren überzogen, indes das Innere meist unglasiert geblieben ist[1004]). Auch diese Stücke weisen durch die Größe ihres Stils zunächst wieder auf die Mingzeit hin, ihre Dünnwandigkeit und ihr häufiges Vorkommen, was sich sonst gegenseitig auszuschließen pflegt, jedoch auf weniger entfernte Zeiten, zumal auch heute noch solche Arbeiten hergestellt werden.

Schön plastisch durchgearbeitet erscheinen dann einige gleichfalls größere Arbeiten, die aus einer steinzeug-, ja fast porzellanartigen, aber nicht farbig reinen Masse bestehen. Hierzu gehören vor allem Schlafstützen etwa in Form eines liegenden Fabeltieres, mit tief kameliengrünen und warm gelben, hartgebrannten Glasuren (Dresden, Porzellanslg.), sowie ähnliche größere Dinge. Sie sind stets sehr groß und ziemlich einfach gehalten, doch ausgezeichnet entworfen, weshalb man sie wohl noch der Mingzeit zuweisen darf.

Endlich sind dann damals auch ersichtlich einfachere Arbeiten aus schwach gebranntem Ton mit einfarbigen Bleiglasuren hergestellt worden, welche Technik auch in China, gerade wie bei uns, trotz aller Weiterentwicklung der Keramik, nie ganz ausgestorben ist. Stücke dieser Art werden sich jedoch, weil sie meist einfacheres Gebrauchsgeschirr darstellten, das dazu leicht zerbrechlich und auch hinsichtlich der Glasur nicht allzu dauerhaft und auch ohne besonderen künstlerischen Reiz war, aus diesen entfernteren Zeiten kaum häufig erhalten haben. Doch sind plastisch etwas reicher ausgestaltete Arbeiten in letzter Zeit gleichfalls zu uns herübergekommen, die unter anderem zeigen, daß in den Werkstätten bisweilen Gegenstände gleicher Form nicht immer mit der gleichen Glasur, vielmehr bald mit gelber, bald mit grüner, bald mit brauner überzogen worden sind, die meist auch recht tiefe Töne zeigen[1005]) (Dresden, Porzellanslg.). Ihre stets einfache große Gestaltung läßt auch bei ihnen auf einen verhältnismäßig frühen Ursprung schließen (Taf. 159 links).

Vor allem aber ist diese Technik im reichsten Maße auch an oft sehr schön durchgeführten figürlichen Schöpfungen, vor allem an Götterfiguren, zur Anwendung gelangt und hier wieder mit dem größten Erfolge, bei denen auf Grund der plastischen Gliederung dieser Gestaltungen wieder verschiedenfarbige, nun aber meist recht lebhafte Glasuren in schöner Harmonie aneinander gesetzt worden sind. Die meisten dieser Arbeiten dürften jedoch, wie schon ihr Stil zeigt, sicherlich erst der späteren Zeit angehören; doch überraschen manche so sehr durch die Größe und Einfachheit ihres Stils, daß sie wohl unbedenklich schon in die Mingzeit zu setzen sind (Taf. 160 links). Diese Technik wurde dann auch, vielleicht jetzt zum erstenmal bei der Herstellung von Ziegeln verwandt, die teils, wie z. B. die des Konfuziustempels zu Si-an fu oder der zerstörten „Porzellanpagode" in Nanking (s. S. 167) aus der Zeit des Kaisers Yung-Lo (Dresden, Sammlung Stübel)[1006]), mit großartig gestalteten Reliefs, teils mit darauf gesetzten Rundfiguren besetzt waren, wie letztere in China an den Firsten und Enden der geschweiften Dächer von Palästen, Tempeln und ähnlichen Gebäuden angebracht zu werden pflegen. Sie stellen Gottheiten und Helden, letztere z. T. als Reiter, ferner Vögel, Fabeltiere und Ähnliches vor (Taf. 159 rechts) und sind vielfach, obwohl bei der Höhe ihrer Aufstellung oft kaum sichtbar, ganz wunder-

voll erfunden und durchgeführt, so daß sie oft für wirkliche Kunstwerke gelten können und dementsprechend heute auch gesammelt werden. Eine ganze Reihe von Fabriken, die derartiges Steinzeug hergestellt haben, werden auch schon für diese Zeit genannt, so die schon aus der Mongolenzeit stammenden zu Liu-li-chü bei Peking, die noch heute in Tätigkeit sind und die zu Lin-ts'ing im äußersten Westen der Provinz Schantung, ferner die zu Sutschou in der Provinz Kiangsu, die für die Tempel und Paläste von Nanking arbeiteten[1007]). Doch steht nicht fest, in wie weit diese alle damals wirklich künstlerische Arbeiten anfertigten. Auch ist die zeitliche Trennung der Arbeiten dieser Zeit von denen der folgenden für uns noch kaum recht möglich, zumal feststeht, daß oft ältere Formen vielfach noch in späterer Zeit wiederholt worden sind. Nur wenn zeitlich datierbare Bauwerke, die solche Ziegel besitzen, genau untersucht sein werden, wird man auch hier wohl zu gesicherteren Resultaten gelangen.

Im übrigen aber kennen wir bis jetzt nicht viele Stücke außer den bisher angeführten, die schon in diese Zeit zu setzen sind. Doch sei hier noch auf die Wiedergabe von Kröten[1008]) in natürlicher Größe hingewiesen, die aus ganz grauer, porzellanartiger Masse bestehend, in Nachahmung der warzenbedeckten Haut dieser Tiere auf der Oberseite dicht mit einzelnen, weißen Porzellanglasurtropfen bestreut sind (Dresden, Porzellanslg.), wie dies ja auch später gelegentlich einmal bei Porzellanen von King-tê tschên geschehen ist (s. S. 230). Sie können jedoch in ihrer einfachen Art als wirkliche Kunstwerke kaum angesehen werden. Derartige Stücke kommen jedoch bisweilen auch in ganz ungewöhnlich großem Maßstabe vor. Doch können diese Stücke z. T. auch später, ja vielleicht erst in einer noch gar nicht so entfernten Zeit angefertigt worden sein. Dann ist noch darauf hinzuweisen, daß China damals ersichtlich nicht nur Porzellane nach Art der Seladone (s. S. 125) nach den Sundainseln exportiert hat, sondern daneben auch eine ganze Reihe anderer keramischer Erzeugnisse, die wieder eigens für diesen Export hergestellt worden sind und demgemäß wiederum eine ausgesprochene Exportware darstellen (Chicago, Field Mus. London, Brit. Mus. Dresden, Mus. f. Völkerkunde[1009]). Auch bei ihnen handeltes sich, wie bei fast allen Stücken, die für jene Inseln bestimmt waren, um recht minderwertige Arbeiten, die hier trotzdem sehr verehrt worden sind und darum sich bis in unsere Zeit erhalten haben. Doch ist es keineswegs immer möglich, ihr Alter zu bestimmen, da auch hier einmal eingeführte und beliebt gewordene Muster noch für längere Zeit wiederholt worden sein können. Doch machen viele dieser Stücke einen recht abgenutzten Eindruck. Alle diese Stücke bestehen entweder aus roher Porzellanmasse oder aus gleichfalls nicht gerade feinem Steinzeug oder stellen auch nur schwach gebrannte Tonwaren darr. Unter ersteren finden sich größere und kleinere Schalen mit ganz roher Malerei in grünen und roten Schmelzfarben mit häufig wiederkehrenden, gleichen Mustern[1010]), die etwa denen der Porzellane King-tê tschêns aus der Zeit des Kaisers Wan-Li zu entsprechen scheinen, dann solche mit kobaltblauer, auch wohl unter haarrissiger Glasur, bei denen sich gleichfalls die oft gleichen Motive wiederholen, so vor allem ein einzelnes längliches Spitzblatt. Daneben kommt

bisweilen auch in Verbindung mit letzterem das Rosa der „Rosa-Familie“ vor, was auf einen Ursprung nicht vor dem 18. Jahrhundert schließen läßt. Ganz besonders beliebt müssen gut gearbeitete, z. T. am oberen Rande mit vielen Ösen oder auch durchlöcherten Tierköpfen, Elefanten besetzte, große mehr oder weniger langgestreckte, eiförmige Töpfe gewesen sein, die fast alle mit farbigen Glasuren überzogen sind, z. B. schwarzen oder abschattierten gelbbraunen, dunkelgrünen, dann auch dicken, ölig wirkenden, dunkel oder grau- oder olivgrünen, lilafarbenen, ferner nach Art der Erzeugnisse der Provinz Kuangtung (s. S. 285) gefleckten, z. B. grünen mit blauen Streifen usw. Von diesen sollen die gefleckten und hellblau oder violettbraun glasierte jüngeren Ursprungs sein. Manche dieser Stücke sind auch ornamentiert, z. T. mit aufgesetzten, flüchtig durchgearbeiteten Reliefs, z. T. mit gleichfalls sehr flüchtig durchgeführten Einritzungen. Hierbei zeigen sich als Lieblingsmotive umlaufende, altertümliche Drachen[1011]), oft auch eingeritzt auf parallelen Wellenlinien. Doch kommen daneben auch wohl Wolkenbänder mit steifen Blättern vor. Doch findet sich diese Ornamentik nur auf den älteren Stücken, die wohl noch der Mingzeit angehören dürften. Daneben kommen jedoch bisweilen auch einige reicher durchgearbeitete Stücke vor, so einmal ein großer Topf mit Ösenhenkeln, der ringsum mit aufgelegten Rosetten bedeckt ist[1012]) und ein gleichfalls sehr großer, eiförmiger Deckeltopf mit wolkig grüner, haarrissiger, leicht dunkelblau, weiß, gelb und braun gefleckter Glasur, der wieder mit aufgesetzten, altertümlichen Drachen, daneben mit Störchen, einer Fledermaus im Relief und am oberen Rande mit Löwenmasken, am unteren mit Wellenmotiven verziert ist (Clandon regis, Slg. Eumorfopoulos). Alle diese Arbeiten werden vermutlich in einer der den Inseln am nächsten gelegenen Provinzen Chinas hergestellt sein, am wahrscheinlichsten in Kuangtung, mit dessen Steinzeug viele derselben wohl hinsichtlich der Glasur am meisten Ähnlichkeit haben[1013]).

* * *

Auch in der Zeit der Ts'ingdynastie (1644—1912) scheinen die soeben besprochenen Betriebe zu Tê-hua und Yi-hing und die in der Provinz Kuangtung zunächst die einzigen gewesen sein, die wirklich künstlerische Arbeiten neben denen von King-tê tschên in größerem Umfange hervorgebracht haben. Doch wird zur Zeit des Kaisers K'ang-Hi (1662—1722) erwähnt, daß es damals sechs Plätze gab, an denen weiße Erden (o-t'u), wie sie für „feine und elegante Ware“ verwandt werden, gefunden wurden: zu K'i-mên hien und Wu-yüan hien im Süden der Provinz Anhui, zu Tingtschou im Bezirk Tschên-ting fu in der Provinz Tschili, zu Hua-tingtschou in Schensi, zu Ping-ting tschou in Schansi, zu Yütschou im Bezirk von Kai-fêng fu in Honan, dem früheren Küntschou, in dem in der Sung-Zeit das heute so gesuchte Kün-yao mit seinen verschiedenfarbigen Glasuren hergestellt wurde (s. S. 129) und zu Tê-hua in Fukien[1014]) und daß an allen diesen Orten auch Fabriken bestanden hätten, deren Erzeugnisse sich freilich nicht mit denen von King-tê tschên hätten messen

können, von denen die in den Bezirken Tschên-ting fu und K'ai-fêng fu hergestellten sogar gelb und trüb ausgefallen seien. Man ließ demnach damals auch nicht einmal die Fabrik von Tê-hua neben denen von King-tê tschên gelten. Alle diese Fabriken haben vielleicht aus den weißen Erden auch Porzellan hergestellt, das freilich dann nicht immer allzu schön ausgefallen sein kann. Daneben bestanden im 18. Jahrhundert auch noch einige andere Betriebe der Mingzeit weiter. So vor allem die (S. 280) erwähnten in der Provinz Honan, die in Huai-k'ing fu, J-yang, Têng-fong und Tschentschou, sowie die in Kuangtung zu Yen-tschou[1015]) und vor allem in der Provinz Schantung die zu Yen-schên tschên, wo wiederum recht gute Arbeiten gemacht wurden, vor allem Wasserbehälter, Töpfe, Kessel, in solchem Umfange, daß die Einnahmen hier kaum geringer als in King-tê tschên gewesen sein sollen[1016]). Es muß hier demnach wohl damals ein Hauptzentrum der keramischen Fabrikation Chinas gelegen haben. Endlich wurden dann in dieser Zeit auch noch in der Provinz Honan, wie bereits früher (s. S. 103) erwähnt, Arbeiten in Ts'etschou hergestellt, die vielleicht noch immer Porzellan darstellten, jedoch jetzt als minderwertiger bezeichnet werden als die, die in der Mingzeit in derselben Provinz zu Hiutschou hergestellt worden waren, sowie in Hing-tai in Tschili[1017]). Doch tauchen in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi daneben auch einige ganz neue Fabrikationsstätten auf, z. B. in der Provinz Schensi zu Leï-siang und Pai-schui, die wieder Porzellane (tz'e-k'i) herstellten[1018]), die recht gut gearbeitet gewesen sein sollen, und solche im Lande Ch'ing. Letztere lagen in gebirgigen Gegenden, in denen die Öfen in Berghöhlen eingebaut waren und stellten Töpfe, Drogentöpfe, Becken, Schalen, Unterschalen, Opfergefäße und Ähnliches aus gelbem Ton her, die noch mit einer schwarzen Glasur überzogen wurden, daneben, wie früher (S. 131) erwähnt, auch Erzeugnisse, die dem Kün-yao geglichen haben sollen, mithin wohl wieder verschiedenfarbig streifig oder fleckig ausgefallene Glasuren besaßen und so, wenn auch nur äußerlich, einem Teil der Erzeugnisse von Kuangtung geglichen haben werden[1019]). Dann aber werden die im Bezirk von Peking gelegenen Ziegelfabriken, von denen die zu Wu-ts'ing hien[1020]) vielleicht mit denen von Liu-li-chü (s. S. 225) identisch sind, fleißig für jene prächtigen Paläste gearbeitet haben, die sich die Kaiser, als sie in Peking ihre Residenz aufschlugen, errichteten. Von dem hier im Jahre 1860 von den Franzosen und Engländern grausam zerstörten Sommer- und anderen Palästen, den Tempeln und sonstigen Gebäuden haben sich auch manche Ziegel und sonstige Architekturteile zu uns hin verirrt. Sie sind meist, dem plastischen Schmuck entsprechend, in verschiedenen Farben glasiert, meist in Gelb und Grün, daneben auch in Blau, Violett, sowie in Schwarz und Weiß. Die Ziegel sind hier, wie schon in der Mingzeit, mit gut gearbeiteten figürlichen Darstellungen besetzt, die Architekturteile durch kräftige Reliefarbeit belebt[1021]). Auch kommen Durchbrechungen vor. Deutlich verraten aber auch diese Arbeiten wieder z. T. die damaligen Einflüsse seitens der europäischen Kunst, wie diese ja, wie früher (S. 228) erwähnt, seit der Zeit des Kaisers K'ang-Hi infolge der damals so engen Beziehungen zwischen China und Europa zuerst be-

gonnen und damals auch im Porzellan sich mehrfach bemerklich gemacht haben. Doch ist es, wie gleichfalls schon (S. 295) erwähnt, wofern die Herkunft derartiger Stücke, wie bei den soeben erwähnten, nicht völlig feststeht, nicht leicht, die Arbeiten dieser Zeit von denen der folgenden zu trennen, zumal häufig ja auch spätere Ergänzungen stattgefunden haben. Und ebenso (s. S. 294) steht es dann auch mit den jetzt wieder in großer Zahl hergestellten, in verschiedenen Farben glasierten, meist Heilige darstellenden, gleichfalls oft wieder sehr reizvollen figürlichen Schöpfungen aus schwach gebranntem Ton, die, wie schon die starke Verschiedenheit der Farben ihrer Glasuren beweisen dürfte, sicherlich auch an verschiedenen, uns freilich nicht bekannten Stellen hergestellt worden sind. Hier vermag auch wohl nicht immer ihr häufigeres Vorkommen auszuhelfen, da sie wohl als geheiligte Stücke dem Untergang nicht ganz so ausgesetzt waren wie solche des mehr alltäglichen Gebrauchs.

Auch sonst haben sich aus dieser Zeit außer den bereits erwähnten, zahlreichen Erzeugnissen von Tê-hua (s. S. 280), Yi-hing (s. S. 286) und der Provinz Kuangtung (s. S. 284) manche erhalten, die zwar nicht mit den soeben genannten Fabrikationsstätten in Verbindung zu bringen, deshalb doch dieser Zeit zuzuweisen sind, da sie, dem Stil derselben durchaus entsprechend, sich bei uns unter den alten Beständen und hierbei wohl am häufigsten unter denen der Dresdner Sammlung vorgefunden haben. Am zahlreichsten finden sich auch in jener Sammlung immer recht klein gehaltene, figürliche Arbeiten, die entweder Götterfiguren, z. T. auf Tieren sitzend, so Laotse und die beiden Hoho darstellen, dann auch Tierfiguren, liegende und stehende Ochsen, ferner auch liegende Hunde besonderer Rasse und kleine Tiergruppen, wie Hirsche mit auf Felsen sitzenden Vögeln und an Bambusstäben emporkletternden Affen (Dresden, Porzellanslg.). Sie sind z. T. auch wieder mit kleinen Röhrchen zum Einsetzen von Räucherstäbchen versehen, wirken aber sonst im allgemeinen fast nur wie Spielereien. Alle diese Arbeiten sind recht roh gearbeitet und wenig geistreich empfunden, bestehen aus einer wenig guten, stark unreinen Porzellanmasse und sind im Anschluß an die einzelnen plastischen Abschnitte mit weißen, trüb kobaltblauen, schwach seladongrünen, tief manganvioletten oder auch sehr verschieden im Ton ausgefallenen, warmbraunen Scharffeuerglasuren bedeckt, bisweilen auch z. T. oder fast ganz mit einer braunen, ohne Glasfluß eingebrannten Farbe überzogen. Sie können schon wegen ihrer unreinen Masse und wenig künstlerischen Durchführung wohl schwerlich als Arbeiten von King-tê tschên angesprochen werden, es sei denn, daß sie die Spezialität einer besonderen Fabrik darstellten, was aber in Anbetracht ihrer so geringwertigen Masse kaum anzunehmen sein dürfte. So werden sie wohl in einer anderen Fabrik hergestellt worden sein, die sie aber, da sie sich so häufig bei uns in den alten Beständen aus der Periode des Kaisers K'ang-Hi vorfinden, in dieser Zeit gearbeitet haben muß und an einem Orte, der nicht allzuweit von einem der Hafenplätze entfernt lag, an denen sich damals die Europäer aufhielten.

Diesen Arbeiten schließen sich einige größere, figürliche Darstellungen an, so

des Gottes des Krieges, dann von Hunden des Foh, aus gelblich bräunlicher, porzellan- oder steinzeugartiger Masse, die mit farbigen Glasuren überzogen sind, die an Arbeiten von King-tê tschên nicht vorkommen (Dresden, Porzellanslg.). Doch stehen sie in künstlerischer Hinsicht den dortigen Arbeiten kaum nach. Dann aber finden sich in den alten Beständen auch einige äußerst gewöhnliche und völlig unkünstlerische Arbeiten, von denen man heute kaum begreift, weshalb sie damals, wenn nicht der Kuriosität wegen, nach Europa gesandt worden sind, die man auch, wenn sie in diesen Beständen nicht vorkämen, wohl kaum schon dieser Zeit zuschreiben würde. Erwähnt seien hier einige plump modellierte und trüb schwarzbraun glasierte Hunde aus dunkelbraunem Steinzeug, die in ihrer Haltung freilich merkwürdig an ganz ähnliche, in dieser Zeit in King-tê tschên hergestellte, sehr schön mit Schmelzfarben auf noch unglasiertem Porzellan bemalte Stücke erinnern (s. S. 241, Dresden, Porzellanslg.). Diese haben auch ersichtlich für jene die Vorbilder abgegeben. Dann gibt es einige aus ähnlicher Masse hergestellte, steif hockende Affen, mit warmbrauner, aber gleichfalls sehr wenig gefälliger Glasur (Dresden, Porzellanslg.) und einige sitzende Figuren des Putai aus hellgelblichem, schwach gebranntem Ton, die ganz mit Bronze imitierender, brauner Lackfarbe überzogen sind (Dresden, Porzellanslg.) und besonders unschön wirken. Ihnen schließen sich endlich einige Teetöpfe an von naturalistischer Gestaltung, so in Form eines Phönix, eines Pfirsichs mit angelegten Zweigen, aus gleichfalls hellgelblichem, nur schwach gebranntem Ton, die völlig mit hellrötlicher Lackfarbe überzogen sind, indes die plastischen Teile in anderer Farbe gehalten sind, so in Rot, Gelb, Grün, Blau und Schwarz, die jedoch sämtlich mit der Zeit recht unansehnlich geworden sind (Dresden, Porzellanslg.), Es sind dies alles Arbeiten, die man zunächst wohl kaum dem Heimatlande des Porzellans zutrauen möchte und noch weniger einer Zeit, in der sich sonst die Keramik zu einer so großen Höhe entwickelt hat. Man hat hier fast den Eindruck, vor einer Art „Volkskunst" zu stehen, die freilich nichts mit der bei uns üblichen zu tun hat und nur für in künstlerischer Beziehung ganz bescheidene Leute berechnet gewesen sein kann. Und dann sei schließlich noch auf eine keramische Spielerei hingewiesen, eine große braun- und grünglasierte Schildkröte aus schwach gebranntem Ton mit in Gelenken beweglichen Beinen, die durch die im Innern eingeschlossene Luft auf dem Wasser zu schwimmen vermag (Dresden, Porzellanslg.). Derartige naturalistische Bildungen scheinen in der K'ang-Hi-Zeit häufiger vorgenommen worden zu sein; denn auch Père d'Entrecolles[1022]) spricht von solchen und auch von derartigen Schildkröten und von Enten, die gleichfalls auf dem Wasser schwimmen konnten. Sie wurden wohl auf die Teiche gesetzt, die kaum in einem chinesischen Garten fehlen. Dann ist weiter von ganz natürlich bemalten Katzen die Rede, bei denen man eine kleine Lampe im Kopfe anbrachte, so daß die Augen so hell leuchteten, daß die Ratten sich davor fürchteten. Sie scheinen demnach ein Rattenvertreibungsmittel gewesen zu sein.

In unserer Zeit gibt es gleichfalls noch in China eine recht ausgedehnte keramische Industrie, die nicht Porzellane herstellt, sondern weniger wertvolle Er-

zeugnisse der verschiedensten Art[1023]). Sie befindet sich z. T. noch an denselben Orten wie früher und ihre Erzeugnisse werden z. T. gleichfalls noch immer den benachbarten Ländern und Inseln zugesandt. Sie scheinen sich auch, genau wie das chinesische Porzellan, alle auf die alten Techniken zu stützen, ohne jedoch, wie jenes, dabei die frühere Kunsthöhe erreichen zu können. Die großen Zeiten der chinesischen Keramik sind eben überall vorüber und auch in China sind nirgends Anzeichen vorhanden, daß auf diesem Gebiet sobald ein wirklich neues Leben erblühen wird.

X.

DIE TECHNIK DES CHINESISCHEN PORZELLANS.

Die chinesische Keramik, vor allem jedoch das Porzellan, stellt, in ihrer Gesamtheit genommen, unzweifelhaft für jeden, der Augen hat zu sehen, das Schönste dar, was die Keramik bis jetzt geschaffen hat. Nie wieder hat diese sich zu solcher Höhe des Geschmacks, zu solcher Folgerichtigkeit der Dekoration zu solcher Vornehmheit der Erscheinung, zu solcher Schönheit der Farben emporgeschwungen, wie dies vor allem in den verschiedenen Blütezeiten des Porzellans der Fall war. Es ist, als ob hier eine höhere künstlerische Kraft als sonst am Werke gewesen sei und immer möglichst ihr Bestes zu leisten gestrebt hätte, als ob man diesem keramischen Stoff, weil er an sich schon so besonders edel, von vornherein eine ganz andere Wertschätzung entgegengebracht und demzufolge auch eine gänzlich andere Behandlung zuteil werden lassen hätte als allen übrigen, die sich mit ihm hinsichtlich ihres stofflichen Wertes in keiner Weise zu messen vermögen. Der Gründe für diese Tatsache sind mehrere: sie beruhen zunächst auf der hohen künstlerischen Begabung dieses Volkes, das bekanntlich von allen Völkern der Erde fast ganz allein aus eigener Kraft eine große, bedeutende, für die ganze übrige Kulturwelt vorbildliche Kunst hervorgebracht hat, eine Kunst, die wir zwar heute z. T. nur erst ahnen, die aber doch jetzt von Tag zu Tag mehr und mehr in ihrer wahren Bedeutung erkannt und gewürdigt wird. Dies künstlerische Vermögen der Chinesen ist in ihrem Porzellan, im Gegensatz zu den meisten übrigen Gebieten ihrer Kunst, die, wie man weiß, eine viel frühere Ausbildung gefunden haben, verhältnismäßig spät erst zum vollen Durchbruch gekommen, hat dann aber noch einmal eine wirklich bedeutende und große Kunst gezeitigt, zu einer Zeit, da jene anderen Kunstgebiete dank dem konservativen Sinne dieses Volkes durch die großen, erdrückenden Vorbilder der Vergangenheit fast schon erstarrt waren. Das chinesische Porzellan ist dadurch für uns ein Beweis geworden, daß die so einzig schöpferische künstlerische Kunst der Chinesen niemals ganz erstorben ist. Wo die Bahn völlig frei war, da gab es auch hier noch immer ein frisches Leben. Dann aber ist die Porzellankunst lediglich eine dekorative Kunst gewesen wie die Kunst des gesamten Asiens — sieht man von der Plastik und Architektur ab — im Gegensatze zu der unseres Weltteils in der Hauptsache ein dekoratives Gesicht gehabt hat. Und deshalb hat sie das Wesen der Dekoration ganz anders zu entwickeln und auszubilden verstanden

als die unsere, die nur zu leicht, auch wenn sie dekorativ sein wollte, nach der hohen Kunst hingeschielt hat, bei der ganz andere Gesetze herrschen, als sie die rein dekorative Kunst verlangt. Die Porzellankunst ist ferner eine spezifisch farbige Kunst, in der das plastische Element naturgemäß immer stark zurücktritt, ja gegebenen Falles sogar ganz fehlen kann. Die Völker Asiens aber, die die dekorativen Künste immer so trefflich ausgebildet haben, waren auch immer Kinder einer sonnigen Zone, eines Landes, in dem alles Licht und Glanz war, alles in den heitersten Farben prangte, wo es sich darum auch lohnte, Farben zu schaffen, da sie hier das reine Licht auch immer zur vollen Geltung brachte. Und so ist ihre dekorative Kunst in der Hauptsache immer eine Kunst der Farbe gewesen, die völlig in ihre Umgebung paßte, leuchtend und strahlend war und nur gemildert und veredelt wurde durch den Geschmack, den derjenige Grad von Kultur eingab, den sich diese Völker im Lauf der Zeit jedesmal zu erringen gewußt haben. Keine andere dekorative Kunst aber kam dieser Farbenfreude so stark entgegen wie die keramische: sie ist nicht nur fast immer eine farbige Kunst gewesen, sie mußte in der Regel auch, wenn sie wirksam sein wollte, eine stark farbige sein, die mutig und ohne Zagen sich in dies nicht immer leicht zu behandelnde Gebiet stürzte. Deshalb ist die Keramik bei allen Kulturvölkern Asiens von den Zeiten der alten Assyrer und Babylonier an bis in die unsrige hinein fast immer die Lieblingskunst unter den dekorativen Künsten gewesen, hat dementsprechend auch ihre Ausbildung gefunden und ist dadurch schließlich der unsrigen so weit überlegen geworden, daß sie eigentlich unsere gesamte höhere europäische Keramik erst ins Leben gerufen und zur Höhe gebracht hat. Das gilt für Porzellan sowohl wie für die Fayence und Majolika, die diesem vorangegangen sind.

Aber das chinesische Porzellan stellt unzweifelhaft nicht nur das schönste Gebiet dar, das die Keramik bisher geschaffen hat[1024]): es ist auch ebenso unzweifelhaft ihr reichstes und vielseitigstes. Es gibt schlechterdings kein anderes Gebiet, das so viel Typen, so viel Spielarten hervorgebracht hat, das selbst dem Kenner noch beständig so viele Überraschungen bringt wie dieses. Man kann es als wirklich unerschöpflich bezeichnen. Diese Tatsache beruht zunächst auf der so langen Entwicklung dieser Kunst, die mindestens sechsmal so lang ist wie die Periode unseres Porzellans und niemals auch bis in die letzten Jahrzehnte hinein für längere Zeit unterbrochen ward. Zeitalter sind an diesem Erzeugnis vorübergerauscht mit den verschiedensten Kunstidealen, die naturgemäß auch im Porzellan haben zum Ausdruck kommen müssen und dort haften geblieben sind, da ja der Chinese der konservativste Mensch der Welt ist und dank seiner stets rückwärts schauenden Ethik nie ganz vergißt, was er einmal errungen hat. Vielmehr ist es immer sein Bestreben gewesen, die Errungenschaften einer neuen Zeit der Überlieferung zu vermählen. Bis in die Zeit der Ts'ingdynastie hat auf diese Weise die früheste Kunst die der T'ang- und Sungdynastie nachgewirkt, und oft genug erscheint so das Können einer bestimmten Zeit auf diesem Gebiete als die Summe der gesamten bisherigen Vergangenheit. Da ist es denn in der Tat kein Wunder, wenn auf diese

Weise Fülle und Reichtum entstanden. Aber auch was einzelne Zeiten Neues dem Bisherigen hinzugebracht haben, so vor allem die Blütezeiten, erscheint mit dem verglichen, was wir Europäer bisher in solchen Zeiträumen zuwege zu bringen vermocht haben, erstaunlich reich und vielseitig, und zwar nicht nur rein künstlerisch gewertet, sondern auch im Hinblick auf die neuen Techniken, die jene Kunstweisen erst haben erzeugen helfen. Gerade als ob man sich in solchen Zeiten gar nicht genug hätte tun konnte, dies dankbare Gebiet nach allen Seiten hin nach neuen Reizen zu durchsuchen und sie so schön wie nur irgendmöglich zur Geltung zu bringen. Hierbei hat sich aber der Chinese auch keineswegs so ablehnend gegen fremde Einflüsse gezeigt, wie er dies im übrigen meistens getan zu haben scheint: wie die geschichtliche Darstellung gezeigt, hat er im Gegenteil mit vollstem Bewußtsein sowohl persische wie japanische, ja sogar auch ihm an sich viel ferner liegende europäische Kunstelemente in sein Porzellan aufgenommen und keineswegs, wie man bisher gemeint hat, nur, um dadurch für den Export bestimmte Stücke den auswärtigen Abnehmern angenehmer zu machen (s. S. 228). Der Chinese hat sich also auf diesem Gebiet der Kunst ebenso abwechslungsbedürftig gezeigt wie jedes andere Kulturvolk.

Doch kommt wohl zur Erklärung der erstaunlichen Mannigfaltigkeit des chinesischen Porzellans noch ein besonderer Grund hinzu, der nicht für alle Gebiete der chinesischen Kunst und Kultur die gleiche Geltung haben kann. Alle ostasiatischen Völker, Chinesen, Koreaner wie Japaner sind geborene Techniker. Sie sind in dieser Beziehung nicht nur, wie man weiß, ganz ausgezeichnete Handarbeiter, die mit bewundernswertem Geschick eine einmal gegebene Arbeitsweise durchzuführen wissen: sie sinnen auch gern auf immer neue Erfindungen, seien diese auch noch so schwierig, die ihnen neue Freuden an der reinen Technik der Arbeit gewähren können. Daher das reiche Bild, das stets — man denke nur an die uns bisher am meisten bekannte Kunst der Japaner! — die ostasiatische Kunst in rein technischer Beziehung gewährt, mit der unsere eigene bescheidene Entwicklung überhaupt nicht zu vergleichen ist. Erstaunlich, wie viele technische Hilfsmittel diesen Völkern zur Erreichung oft ganz ähnlicher künstlerischer Wirkungen zur Verfügung gestanden haben. Die Keramik aber kann so recht als der eigentliche Tummelplatz der Technik gelten, die gerade in der Beziehung hervorragend veranlagte Völker zu immer neuen Versuchen verleiten mußte. Denn nicht nur ist bei dieser Kunst des Feuers, da zu ihrer Vollendung der Geist und die Hand des Menschen nicht immer ausreichen, eine jede Technik weit schwieriger und gefahrvoller als in den meisten übrigen Künsten: die unberechenbare Laune des Feuers, die Kompliziertheit der keramischen Arbeit, ja selbst der Umstand, daß man auf diesem Gebiete erst das Arbeitsmaterial aus eigener Kraft gewinnt, gewährt hier eine solche Mannigfaltigkeit von technischen Möglichkeiten, daß, wer die Technik als solche liebt, mit ganz besonderer Vorliebe auf diesem Gebiete verweilen muß und es auch nicht so leicht erschöpfen wird. Schon allein aus diesem Grunde ist daher die Keramik stets eine Lieblingskunst der Ostasiaten gewesen, die hier

die ganzen technischen Möglichkeiten nach allen Seiten hin auszuschöpfen gesucht haben, um das so Gewonnene stets in den Dienst einer wirklichen Kunst zu stellen, die durch die Mannigfaltigkeit der technischen Mittel ihr so erstaunlich reiches künstlerisches Bild erhielt.

Durch die Vereinigung aller dieser Ursachen ist es in der Tat schließlich dahin gekommen, daß das chinesische Porzellan in künstlerischer Beziehung das schönste, in technischer das interessanteste, alles in allem aber das reichste Gebiet der Keramik geworden ist, dem die gesamte übrige Keramik der Welt, von der japanischen vielleicht abgesehen, nichts Verwandtes zur Seite zu stellen hat.

* * *

Wie jede Masse des echten Porzellans stellt auch diejenige des chinesischen[1025]) in der Hauptsache ein durch die Kraft des Feuers herbeigeführtes, inniges Gemenge von einem in diesem schmelzbaren und einem in diesem unschmelzbaren Stoffe dar, das nach der Erkaltung eine fest geschlossene, kristallinische, in dünnem Zustande durchscheinende, meist weiße, daneben aber chemisch wie physikalisch auch sehr widerstandsfähige Materie abgibt. Beide Grundstoffe, sowohl der schmelzbare wie auch der unschmelzbare, sind nicht überall auf der Welt die gleichen, müssen naturgemäß aber immer die gleichen Eigenschaften haben. Die festen Bestandteile können nur jene eigenartigen, an vielen Stellen sich findende Verwitterungsprodukte des Feldspats bilden, die bei uns heute allgemein Kaoline genannt, den für jedes keramische Werk erforderlichen Ton in seiner reinsten Form darstellen. Als schmelzbarer Stoff dagegen wird in der Regel der Feldspat selber verwandt. Von dem Verhältnis der Zusammensetzung dieser beiden Teile aber hängt dann die Güte der Masse ab: je weniger Flußmittel, d. h. schmelzbare Bestandteile in ihr vorhanden sind, desto fester fällt sie auch aus. Darnach unterscheidet die heutige Technik Hart- und Weichporzellane[1026]).

Das chinesische Porzellan gehört zu den letzteren. Es unterscheidet sich dadurch stark von den besten Porzellanen Europas, die nach dem Vorbild des von Böttger dem chinesischen nacherfundenen Meißner Porzellans fast alle Hartporzellane geworden sind. Es ist daher auch weniger fest und widerstandsfähig als jene, erfordert dafür aber zu seinem Garbrand auch weniger Hitze und ist darum auch mit weniger Mühe und geringerem Wagnis herzustellen, ein Vorzug, der den Chinesen bei der künstlerischen Ausgestaltung des Porzellans sehr zu Nutzen gekommen ist und diese wesentlich erleichtert hat.

Der wichtigste Bestandteil des Porzellans, der feste, unschmelzbare, der in China t'ao-t'u oder pai-o, auch o-t'u genannt wurde, hat sich hier zu allen Zeiten an verschiedenen, wenn anscheinend auch nicht allzu vielen Stellen gefunden und durch sein Vorkommen, wie früher bereits gezeigt, die Porzellanindustrie vielfach lokalisiert. Die Hauptlager jedoch befanden sich, wie es scheint, nicht allzufern von King-tê tschên und sind hier nicht nur mit Ursache

zu der so frühen und so trefflichen Ausbildung des Porzellans gerade an dieser Stelle gewesen (s. S. 28), sondern haben hier auch jene reiche Porzellanindustrie sich entwickeln lassen, die spätestens seit der Mingzeit, dann aber bis in die unsrige hinein diesen Ort zur fast alleinigen Stätte aller künstlerischen Produktion auf diesem Gebiete gemacht hat. Die Lager scheinen alle mehr im Osten der Stadt gelegen zu haben, viele derselben jedoch im Laufe der Zeit langsam nacheinander erschöpft worden zu sein, da fast in jeder Periode des chinesischen Porzellans, selbst heute noch, andere Fundstellen in diesen Gegenden angegeben werden. So wird als die erste in der Zeit der Mongolenherrschaft vor allem die zu Chinkêng[1027]) genannt. In der Mingzeit war es die zu Sin-tsch'êng-tu gefundene, berühmte Erde der östlich von King-tê tschên gelegenen Ma-ts'angberge, die den besten Stoff der damaligen Zeit lieferte, die sogenannte „Regierungserde" (Kuan-t'u), die aber am Ende dieser Periode zur Zeit des Kaisers Wan-Li so gut wie erschöpft war. Man konnte sie nur noch durch Untertagbau gewinnen, was sehr viel Mühe und Kosten verursachte, weshalb man sie dann von drei anderen Orten desselben Distrikts Wu-mên-t'o, T'o-tschi und dem etwa 90 km von King-tê tschên in der östlich anstoßenden Provinz Kiangnan gelegenen K'imen für die großen Drachenkübel bezog (s. S. 165 u. 187), daneben auch von Yü-kan und Wu-yüan[1028]). Am Anfang der Ts'ingdynastie holte man die Erde jedoch wieder von den Mats'angbergen[1029]), in der Hauptsache jedoch zunächst von zwei Bergen, P'ing-li und Ku-kouon genannt, bei dem soeben genannten Orte K'i-men, dann wieder von Yü-kan, dessen Erde bald die von jenen beiden Bergen genommene fast völlig ersetzte. Auch gab es damals ein Lager ganz dicht im Süden von King-tê tschên selber, dessen Erde jedoch bei weitem nicht so gut war wie die zuletzt genannte[1030]). Heute dagegen bezieht man die Porzellanerde z. T. wieder aus K'i-men, neben dem uns als Fundstätten noch Si-kang, Si-ho, Hing-tzê und Tung-kang bekannt geworden sind[1031]). Als eine besondere Erde wurde dann noch der sogenannte Hua-schi benutzt, die ihren Namen nach ihrer fettigen Beschaffenheit führte[1032]), aus der, wie früher (s. S. 226) erwähnt, seit der Zeit des Kaisers K'ang-Hi vor allem das fälschlich[1033]) sogenannte „Weichporzellan" und auch dann plastische Auflagen hergestellt wurden. Woher diese Erde damals kam, ist jedoch nicht bekannt. Heute kennt man jedoch eine solche, die wieder von Yü-kan bezogen wird[1034]).

Neben diesen Lagern bei King-tê tschên werden dann noch besonders solche in den Provinzen Tschili und Fukien erwähnt. Erstere scheinen sich vor allem in den Tälern und an den Bergen von Han-tan befunden zu haben, wo, wie früher (s. S. 39) erwähnt, schon vom 5. Jahrhundert an Lager von weißer Erde bekannt sind[1035]). Sie sind es anscheinend auch gewesen, die hier in der Sungzeit die so glänzende Porzellanindustrie zu Tingtschou (s. S. 88) ins Leben gerufen haben. Neben diesen werden dann für das Ende des 7. Jahrhunderts auch noch Lager bei Tingtschou selber genannt[1036]). Die der Provinz Fukien lagen dagegen, wie man wenigstens für den Anfang des 17. Jahrhunderts weiß, bei Tê-hua und haben es diesem Orte ermöglicht, von der Mingzeit an und dann auch weiterhin neben dem sonst fast die ganze bessere Porzellanindustrie

Chinas aufsaugenden King-tê tschên eine eigene Fabrik zu besitzen, die neben jener in Ehren bestehen konnte (s. S. 280). Daneben wurden damals „weiße Erden" auch noch in der Provinz Schensi gefunden, zu Hua-tingtschou im Bezirke von P'ing-liang fu, weiter in Schansi im Bezirk T'ai-yüan fu zu P'ing-tingtschou, wo ja schon in der Sungzeit keramisch gearbeitet wurde, doch noch mit einer schwarzen, groben Masse (s. S. 93), sowie in Honan zu Yütschou, wo einst in der Sungzeit das Küanyao hergestellt worden ist (s. S. 85). Von all diesen Erden ist jedoch nicht bekannt, ob und wo sie damals verarbeitet worden sind[1037]).

Der zweite Bestandteil des Porzellans, der schmelzbare, wurde durch verschiedene Stoffe geliefert. In der Mingzeit kam er (schi-mo genannt) an mehreren Stellen in Hut'ien im 18. Jahrhundert zunächst an drei noch innerhalb der Präfektur von Yaotschou fu gelegenen Plätzen, dem Berge Kaoling, und den von Yü-hung und Tsien-nan[1038]) vor. Ersterer wurde Kaoling genannt, woraus Père d'Entrecolles, als er am Anfang des 18. Jahrhunderts seine (s. S. 3) erwähnten Briefe über das chinesische Porzellan schrieb, die Bezeichnung Kaolin gemacht hat, die er jedoch merkwürdigerweise dabei dann auf den anderen Bestandteil des Porzellans, den schmelzbaren, bezog, welche Verwechslung bis auf den heutigen Tag bei uns leider bestehen geblieben ist[1039]). Von allen diesen Erden galten jedoch die von Yü-hung und eine von Ti-hung für die besseren. Daneben wurde dann im 18. Jahrhundert bisweilen hier auch noch ein Stoff Yuo-kuo verwandt, der sonst auch bei der Glasur benutzt worden ist[1040]) und vor allem zu Loping, dicht bei King-tê tschên, gefunden wurde.

Über das Wesen aller dieser früher in King-tê tschên verwandten Bestandteile des chinesischen Porzellans sind wir leider sehr schlecht unterrichtet, da die Chinesen bei dem gänzlichen Fehlen einer chemischen Wissenschaft über sie nur Äußerlichkeiten zu berichten gewußt haben. Hinsichtlich der Porzellanerde (Kaolin) melden die chinesischen Quellen nur, daß die seit der Mingzeit verwandte so vortreffliche, die von den Ma-ts'angbergen kam, mit schwarzen Linien und kleinen, glänzenden Fleckchen wie Zucker oder bei den besten Sorten wie silberne Sterne durchsetzt war, was sicher die Folge von Beimengungen von Glimmer (Mica) gewesen ist[1041]). Derartige schwarze Zeichnungen, die Blumen glichen und wohl sogenannte Dendriten darstellten, die in diesem Falle aus Manganoxyd bestanden haben müssen[1042]), zeigten auch die besseren Sorten des 18. Jahrhunderts, während damals für weniger gute solche galten, die mit Glimmer durchsetzt waren[1043]). Im übrigen wird die damalige Porzellanerde als weiß oder grünlich[1044]), weich und rein geschildert, der Hua-schi dagegen von d'Entrecolles als klebrig und seifenartig, weshalb er eben seinen Namen erhielt[1045]). Heute hat sich herausgestellt, daß wenigstens die bei uns schon untersuchten Porzellanerden Chinas nicht so weiß und plastisch sind wie die bei uns verwandten besseren Sorten[1046]), woher es denn auch wohl kommt, daß die Porzellane von King-tê tschên stets etwas grünlich, grau oder gelb ausgefallen sind. Vom Hua-schi kennt man dagegen Erden, die nicht nur fest und feinkörnig, sondern

auch weiß sind, aber daneben auch graue, sich weich anfühlende und sogar gelbliche[1047]).

Über die schmelzbaren Stoffe, die Flußmittel, erfahren wir dann, daß es bei den dem Berge Kaoling entnommenen drei Sorten gab. Die beste wurde, wohl weil im Bruch körnig, mit Hanfleinwand verglichen, die zweitbeste dagegen, wohl weil wieder Glimmer enthaltend, zuckrig genannt, indes die minderwertigste, da sie sehr fest war, als „porzellanartig" bezeichnet wurde. Die mittels letzterer hergestellten Gefäße fielen recht zerbrechlich aus. In früheren Zeiten soll es jedoch auch eine Erde gegeben haben, die rot war, doch beim Brennen der Gefäße weiß ausfiel[1048]). Daneben werden die Erden von Yü-hung und Ti-hung als weich bezeichnet[1049]) und auch d'Entrecolles gibt den von den Chinesen als Schmelzmittel verwandten Stoff, den er freilich, da er den anderen, den schmelzbaren, Kaolin genannt hatte, wiederum irrtümlich, als „pe-tun-tse" bezeichnet, als weiß und fein anfühlbar an[1050]). Dagegen wird der You-kuo fest und als „Stein" bezeichnet, sowie einmal als weiß, fest und feucht oder „schwitzend"[1051]). Alle die von derartigen Stoffen zu uns gelangten Proben haben gezeigt, daß es sich hier durchaus um feldspatartige oder wenigstens feldspathaltige Materien gehandelt hat, wie wir solche gleichfalls bei Zusammensetzung unserer Porzellanmasse zu benutzen pflegen, von denen sich jedoch mindestens einige recht arm an Feldspat, reicher jedoch an Quarz und Mica erwiesen haben[1052]). Auch haben sich unter ihnen einige gefunden, die nicht nur schmelzbar, sondern auch zugleich plastisch sind. Sie stellen damit Stoffe dar, die unsere Porzellanfabrikation bisher nicht gekannt hat[1053]).

Der Abbau aller dieser Rohmaterialien war Privatunternehmung. Sie wurden auch gleich an Ort und Stelle für die Fabrikation hergerichtet, in einer Weise, die fast genau den in unserer Porzellanfabrikation üblichen Methoden entspricht, d. h. sie wurden geschlemmt, durchgesiebt, durch Pressen vom Wasser befreit und durchgeschlagen[1054]). Besondere Mühe scheint hierbei nur der steinartige You-kuo gemacht zu haben. Man mußte ihn zerkleinern, wozu man sich der Wasserkraft benachbarter Gewässer bediente und da diese im Frühjahr am stärksten war, wurde er in dieser Jahreszeit stärker zerkleinert, was seiner Qualität sehr zu gute kam. Waren diese Prozeduren beendet, dann wurden die Materialien zu Klumpen in Form von Ziegeln zusammengepreßt und mit den Stempeln der betreffenden Fabrikanten versehen, wobei die aus gereinigter Porzellanerde bestehenden den Namen Pai-tun, d. h. weißer Tun erhielten, aus dem d'Entrecolles dann sein „petuntse"[1055]) gemacht hat, eine Bezeichnung, die er dann auf den falschen Bestandteil angewandt hat. Hierauf erfolgte der Transport der Erden nach King-tê tschên, wenn es irgend ging, zu Schiff, wo sie jedoch, schon weil ihnen oft in betrügerischer Weise minderwertigeres Material beigemengt wurde, meist noch einmal gereinigt werden mußten.

Dann begann das Zusammensetzen der Masse, wobei man, je besser das Porzellan werden sollte, desto mehr Porzellanerde hinzufügen mußte. Aus diesem Grunde bestand am Beginn des 18. Jahrhunderts die beste Masse aus gleichen Teilen Porzellanerde und Schmelzmitteln, die mittlere aus vier zu sechs Teilen,

während die minderwertigste von Porzellanerde nur noch einen Teil, von den Schmelzmitteln dagegen drei Teile enthielt[1056]). Daneben scheint man bisweilen, ähnlich wie bei uns, zur Magerung der Masse auch noch Quarz hinzugefügt zu haben[1057]) und bisweilen, wie dies gleichfalls heute und anscheinend noch viel häufiger geschieht[1058]), mehrere Flußmittel zu gleicher Zeit verwandt zu haben, so den Kaoling genannten Stoff zusammen mit Yü-hung und Ti-hung, weil diese zu „weich" waren[1059]). Die Vermengung aller dieser Bestandteile mußte auch in China immer sehr innig und gleichmäßig erfolgen. Zu diesem Zwecke wurden sie in einen festen Behälter gelegt und hier durch Pressen und Treten, wobei man sich meist der eigenen Füße oder auch wohl der von Büffeln bediente, durcheinander gemengt. Dann wurde die Masse in einzelne Stücke zerschnitten, auf Schiefertafeln gelegt, auf diesen geknetet, nach allen Richtungen hin- und hergerollt, wobei man streng darauf achtete, daß nirgends Lücken entstanden oder Fremdkörper sich einmengten und schließlich zum Trocknen in Bassins gelegt, die sich praktischerweise gleich neben den Brennöfen befanden und von diesen erwärmt wurden. In der Mongolenzeit wurde in King-tê tschên jedoch nur im Sommer gearbeitet, da die Masse im Winter einfror[1060]).

War die Masse zur Verarbeitung reif, dann geschah die Herstellung der Gefäße in King-tê tschên in einer der unsrigen durchaus ähnlichen Weise. Sie begann mit der Ausgestaltung der Grundformen, entweder vermittels der alten Töpfertechnik des Aufdrehens oder, doch weit seltener, mittels Formung. Die Technik des Gießens, die heute bekanntlich in unserer Porzellanfabrikation eine immer größere Bedeutung gewinnt, haben dagegen die Chinesen niemals gekannt. Aufgedreht wurden natürlich fast alle runden Gefäße, geformt die kantigen und ganz mit plastischen Zierraten versehenen, desgleichen die plastischen Zutaten — es waren vor allem die so häufigen Bronzenachbildungen, die auf diese Weise hergestellt werden mußten — dann auch die Werke reiner Plastik. Das Aufdrehen erfolgte in China schon von früh an (s. S. 23) auf der Töpferscheibe, die, dicht über dem Boden angebracht, sich zwischen den Knien des nach orientalischer Sitte tief sitzenden Arbeiters bewegte. Sie war meist ringsum mit Zähnen versehen, in die, um sie in Bewegung zu setzen, ein Junge mit den Händen faßte oder mit einem seiner Füße stieß, während er sich gleichzeitig an einem oben befestigten Strick in der Schwebe hielt. Auch stieß wohl der Aufdreher selber, bevor er an die Bearbeitung der Masse ging, die Scheibe mit einem Bambusstabe an. Alle aufgedrehten Stücke wurden dann zum Schluß noch innen und außen mit einer Stahlklinge einfachster Art auf der Töpferscheibe geglättet, was freilich eine ganz besondere Geschicklichkeit erfordert haben soll. Auch konnte man auf diese Weise die Wandungen dünner gestalten, was, wenn man dies bis zur äußersten Konsequenz durchführte, zu jenen so erstaunlich dünnen „Eierschalen"- oder „körperlosen" Porzellanen führte (s. S. 73, 159, 224 u. 254). Ganz merkwürdig jedoch war, daß man in China den Fuß der Gefäße erst abdrehte, wenn sie glasiert waren[1061]). Es kann dies diese Arbeit nicht gerade erleichtert haben, zumal das Porzellan hier, wie gleich erwähnt werden wird, nicht wie bei uns, vordem schon leicht gebrannt wurde.

Alle größeren Porzellanarbeiten, so vor allem die großen Kübel der Mingzeit (s. S. 165 u. 187) und die großen Vasen und gleichen Stücke der K'ang-Hi-Zeit (s. S. 224), daneben aber auch alle ausgebauchten Stücke mußten jedoch in mehreren Teilen aufgedreht und dann, wie auch alle in Formen hergestellten Stücke mittels feuchter Porzellanmasse aneinander geklebt und im Brennofen zusammengebrannt werden. Nicht immer hat man hierbei, wie erwähnt, die Ansatzstellen ganz zu verdecken gewußt. Namentlich für die Erzeugnisse aus dem Ende der Mingzeit sind ja die dabei entstandenen Wulste geradezu typisch geworden (s. S. 202), ja es ist sogar vorgekommen, daß sich die einzelnen Teile später, weil nicht fest genug aneinander gebrannt, wieder losgetrennt haben, wohingegen sich in späterer Zeit in der Regel die Ansatzstellen nur noch durch Befühlen mit der Hand feststellen lassen. Es hing dies wohl von der Verschiedenartigkeit der zur Verfügung stehenden Masse ab.

Die Formung des Porzellans geschah mittels Hohlformen, die in King-tê tschên aus einer gelben, fetten Erde hergestellt und nach Aufnahme der Form ein wenig im Feuer gehärtet wurden. Die Hohlformen scheinen dabei aber nicht, wie die bei uns gebräuchlichen, porös geblieben zu sein. So waren sie auch nicht imstande, die Feuchtigkeit der in sie hineingedrückten Porzellanmasse aufzusaugen und dadurch eine leichtere Loslösung derselben zu ermöglichen. Vielmehr mußten sie zu diesem Zwecke, wenn das Porzellan eingeformt war, einen Augenblick ins Feuer gehalten werden, wobei sie sich dann durch die Erhitzung schneller ausdehnten als das Porzellan und sich so von ihm lösten.

Nach dem Aufdrehen oder der Formung konnte dann das Glasieren beginnen, das für das Porzellan ja kein so unmittelbares Erfordernis darstellt wie für minderwertigere, infolge ihrer Porosität Feuchtigkeit durchlassende keramische Arbeiten, dafür aber ein wundervolles Schmuckmittel ist, durch das dieser Stoff erst seinen Glanz und seine volle Frische erhält, daneben jedoch auch ein Schutzmittel bedeutet, das es vor dauernder Verunreinigung schützt. Unglasiertes Porzellan, das wir Biskuit zu nennen pflegen und bei uns vielfach zu figürlichen Arbeiten verwandt wird, hat es dagegen in China äußerst selten gegeben (s. S. 230). So gut wie alles Porzellan zeigt sich hier glasiert. Das Gebiet der Glasur ist es aber, auf dem die technische Behandlung des chinesischen und des europäischen Porzellans wohl am meisten voneinander abweichen. Zunächst ist schon die Glasur selber in China eine ganz andere wie bei uns: sie stellt hier im Gegensatz zu den bei uns in der Regel verwandten Feldspatglasuren, wie die chinesischen Quellen deutlich angeben, in der Hauptsache eine Kalkglasur dar, der das chinesische Porzellan, da diese stets durchsichtiger ist als jene, bei seinen besseren Stücken jenen wundervollen Glanz und jene klare Durchsichtigkeit verdankt und auch häufig jenen leichten grünen Schimmer, der so oft auffällt und einen nicht geringen Vorzug ausmacht. Im übrigen erfahren wir, daß in der Mongolenzeit in King-tê tschên für die Glasur eine Erde von Ling-pei benutzt wurde[1062]), in der Mingzeit eine solche, die Yung-tu genannt, von verschiedenen Plätzen kam. Einige dieser Glasuren wiesen Zeichnungen auf, wie Blätter des Lebensbaumes, die wohl wieder Dendriten vorstellten[1063]). Über die Glasur vom

Beginne des 18. Jahrhunderts an sind wir dann besser unterrichtet. Diese bestand in der Regel aus zwei Bestandteilen und zwar aus feinerer, gereinigter Porzellanerde, darunter auch dem bereits (s. S. 306) erwähnten feldspatartigen You-kuo, sowie ferner — und das war das Besondere — aus gewissen Aschen, die man dadurch gewann, daß man einen hellblau gefärbten Kalkstein mit Pflanzenteilen zusammen abbrannte. Diese wurden jou-hai, d. h. Aschenöl genannt und im 18. Jahrhundert, wie auch heute noch, von Lo-ping bezogen[1064]). Als Pflanzenteile verwandte man spätestens seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts wie auch heute noch, Farnkräuter, früher jedoch anscheinend das Holz eines gewissen Baumes[1065]), der aber später zu selten geworden sein dürfte oder auch das Holz von Pfirsichbäumen oder Bambus, sowie in der Mingzeit Reisigholz und das von Dattelpflaumenbäumen[1066]). Diese Pflanzenteile legte man mit dem Kalkstein in abwechselnden Schichten übereinander und brannte dann alles ab. Die beiden Bestandteile wurden jedoch, je nach der beabsichtigten Güte der Glasur wieder verschieden gemischt. Bei der besten kamen z. B. damals zehn Teile Porzellanerde auf einen Teil Asche, bei der mittleren sieben oder acht auf zwei oder drei Teile Erde, während bei der minderwertigsten Sorte beide Teile gleich waren[1067]). Sie wurden in Wasser zusammengemischt und die Mischung dann nach längerem Umrühren mehrfach oben abgeschöpft. Diese Masse wurde dann in flüssigem Zustand nach King-tê tschên gebracht, wobei man jedoch wieder in betrügerischer Weise, wie d'Entrecolles berichtet, oft Gips und Wasser hinzutat.

Eine besondere Glasur stellte dann die so oft erwähnte, in der chinesischen Keramik so häufig verwandte und für diese besonders charakteristische haarrissige dar, die dadurch entstand, daß man ihr einen geringeren Ausdehnungskoeffizienten gab als der Masse, die sie bedeckte. Man bediente sich dabei in King-tê tschên zweierlei Mittel. Entweder stellte man, was z. B. für das Ende des 17. Jahrhunderts berichtet wird, das glasierte Gefäß vor dem Brande längere Zeit in die Sonne, um es dann für ganz kurze Zeit in kaltes Wasser zu tauchen[1068]) oder, so steht es für den Beginn des 18. Jahrhunderts fest, man fügte der Glasurmasse noch jene gereinigte Porzellanerde hinzu, die pai-tun genannt wurde[1069]) (s. S. 307) oder sonst auch den mehrfach genannten Hua-schi[1070]). Hierbei zerriß die Glasur im Feuer um so feiner, je feinere Porzellanerde man dazu genommen hatte[1071]). Heute hat sich auf Grund der wenigen Glasuren, die man schon in ihren einzelnen Bestandteilen hat prüfen können, herausgestellt, daß man dabei den Kalkgehalt der gewöhnlichen Glasur durch Feldspat verdrängte. Die entstehenden mehr oder weniger feinen Risse hat man dann, um sie deutlicher zu machen, sehr früh schon (s. S. 84 u. 87) mit dicker Tusche oder Rötel eingerieben[1072]).

Ebenso verschieden wie die Zusammensetzung der Glasur, war aber auch die Art der Glasierung. Es ist bekannt genug, daß das europäische Porzellan von den Zeiten Böttgers an bis auf den heutigen Tag so gut wie immer, bevor es glasiert wird, einem ersten, leichten Brande unterzogen wird, dem sogenannten Verglühbrande, durch den ihm bereits eine gewisse Festigkeit verliehen wird, die seine Glasierung mittels der bei uns fast ganz allgemein üblichen Methode des Eintauchens in die Glasurflüssigkeit wesentlich erleichtert. In King-tê tschên

ist man dagegen niemals zu diesem die Arbeit so erleichternden Hilfsmittel gelangt, wohl allein deshalb, weil man hier die fertig geformten Gefäße in der Regel nicht durch Eintauchen zu glasieren pflegte. Es scheint dies nur in ganz frühen Zeiten allgemeiner geschehen zu sein; doch sollen hierbei die schwereren Gefäße so leicht zerbrochen sein, daß man diese Methode dann später nur noch bei kleineren und einfacheren anwandte, wobei man freilich mit äußerster Vorsicht vorgehen[1073]) und, da eben diese noch nicht ein bischen fest waren, eine Handgeschicklichkeit an den Tag legen mußte, die europäische Arbeiter für gewöhnlich nicht zu besitzen pflegen. Man faßte hierbei das Porzellan zunächst ganz zart von außen an, hielt es schräg über den die Glasur enthaltenden Bottich und warf dann mit der Hand so viel Glasur hinein, als erforderlich war. Dann aber hielt man es, um auch das Äußere mit Glasur zu bedecken, mit der einen Hand von innen, von außen aber mittels eines kleinen Stocks, den man gegen die Mitte des Bodens stützte, fest und tauchte es so ein, eine Methode, die in der Tat eine ganz ungewöhnliche Ruhe und Sicherheit der Hand erfordert haben muß[1074]). Darum ging man denn auch schließlich zu ganz anderen, praktischeren Methoden über: zu denen des Aufblasens oder des Auftragens mittels des Pinsels[1075]). Zum Aufblasen bediente man sich eines vorn durch Gaze geschlossenen Bambusrohres, durch das man die flüssige, ihr am vorderen Ende durch Eintauchen in den Glasurbottich anhaftende Glasur hindurchblies. Der Auftrag der Glasur erfolgte jedoch in China nicht ein Mal, sondern mehrmals hintereinander — die Zahl der Aufträge schwankte zwischen 3 bis 4 und 17 bis 18mal[1076]) — wobei dann die Glasur abwechselnd aufgeblasen oder mit dem Pinsel aufgetragen wurde. Hierauf wurde dann auch der am Boden bisher stehengebliebene Porzellanklumpen entfernt und der Fuß richtig ausgedreht.

Dann war das Porzellan zum Einstellen in den Ofen, zum Garbrande reif. Die in China zum Garbrennen verwandten Brennöfen sind bis auf den heutigen Tag äußerst primitiv geblieben[1077]); sie unterscheiden sich daher völlig von den bei uns jetzt in der Porzellanfabrikation üblichen, weniger jedoch von denen, die unsere Industrie das ganze 18. Jahrhundert hindurch nach dem Vorbilde Böttgers verwandt hat und die noch heute bei uns für einfachere keramische Erzeugnisse benutzt werden. Ausschließlich stellten sie liegende Halbzylinder dar, die an der einen Schmalseite den schon im Innern liegenden Raum für die Feuerung, an der anderen den mit einem Schornstein in Verbindung stehenden Auszug besaßen[1078]). Ihre Maße schwankten und auch ihre Form. In der Mingzeit scheinen sie in King-tê tschên noch fast quadratisch gewesen zu sein; die größten derselben, die ausschließlich zum Brande großer Fischkübel verwandt wurden, waren vorne 6, hinten 6½ Fuß breit und 6 Fuß lang. In ihnen konnten zurzeit immer nur einer oder zwei Fischkübel der größten Sorte gebrannt werden, von den kleineren dagegen eine ganze Reihe zu gleicher Zeit, wofern man sie aufeinander stellte. Etwas kleinere Öfen wurden dagegen für Porzellane mit Blaumalerei oder bunten Verzierungen verwandt. Sie konnten etwa 200 Schüsseln gewöhnlicher Größe aufnehmen[1079]). In späterer Zeit wurden dann die Öfen länglich gehalten, welche Form sie bis auf den heutigen Tag bewahrt haben,

und auch bedeutend größer. Ihre Höhe und Breite betrug, wie auch Père d'Entrecolles angibt, etwa 10 Fuß, ihre Tiefe 20[1080]). Sie haben sich in unserer Zeit noch bedeutend vergrößert. Heute wird ihre Höhe auf 5, ihre Länge auf 10 Meter angegeben. Das Verhältnis von Länge und Breite ist demnach bei ihnen immer dasselbe geblieben. Gern brachte man diese Öfen, wie dies auch in Korea[1081]) und Japan geschah, an Abhängen an, indem man dann mehrere derselben hintereinander aufstellte und miteinander in Verbindung setzte, wodurch, da die abziehende Hitze des ersten Ofens auch noch den folgenden zugute kam, viel Feuerung erspart wurde. Geheizt wurden sie alle durch Holz oder durch Reisig, letzteres bei minderwertigeren Sachen. Doch besaß in King-tê tschên keineswegs jede Fabrik ihre eigenen Brennöfen. Selbst die kaiserliche Manufaktur hatte in späterer Zeit keine eigenen mehr: sie ließ ihre Erzeugnisse in den Öfen der Privatmanufakturen brennen, die bisweilen in dieser Hinsicht eine solche Geschicklichkeit besaßen, daß sie für den guten Ausfall sogar zu garantieren pflegten und etwaigen Schaden selber trugen.

Alle diese Öfen können in der Tat nur als recht primitiv angesehen werden. Da sie sehr flach und zugleich auch recht langgestreckt waren, so mußten in ihnen die Temperaturunterschiede sehr bedeutend sein: einer recht starken Hitze in der Nähe der Feuerung stand immer eine bereits beträchtlich abgekühlte in der Gegend des Schornsteins gegenüber, so daß nur der mittlere Teil eine normale, ausgeglichenere Temperatur erhielt. Diese starken Unterschiede haben auf den Fabrikationsbetrieb in China einen großen Einfluß ausgeübt. Es ist hier niemals möglich gewesen, wofern man die Glut der Öfen völlig ausnutzen wollte, nur gleichartige Gegenstände zugleich zu brennen. Auch war die Beobachtung und Kontrolle des Feuers nicht gerade leicht. Man hat daher, wie Père d'Entrecolles berichtet, die feineren Porzellane stets in die Mitte gestellt, an den Anfang und das Ende dagegen die minderwertigeren oder die großen.

In diese Öfen wurden die Porzellane, genau wie bei uns, zum Schutze gegen Verunreinigungen und zu schnelle Einwirkungen des Feuers in Kapseln aus feuerfestem Ton eingestellt. Dieser Ton wurde in der Nähe von King-tê tschên an mehreren Orten gefunden; an einer Stelle ward er hier sogar zu Père d'Entrecolles Zeiten aus ganz tiefen Gruben hervorgeholt, in denen man nur im Winter zu arbeiten vermochte. Es gab damals drei verschiedene Sorten von Kapselton: eine schwarze, eine gelbe und eine weiße. Die Kapseln wurden anfangs vor der Benutzung für sich fest gebrannt; zu Père d'Entrecolles Zeiten dagegen tat man dies, um Kosten zu sparen, mit dem Porzellan, das sie umschlossen, zugleich, wobei man jedoch Sorge trug, daß der größere Teil der Kapseln doch schon mindestens einmal vorher im Feuer gewesen und darum völlig fest war. Die Kapseln hatten selber keine Deckel; sie wurden geschlossen, indem man die eine auf die andere stellte. Vorher jedoch setzte man in ihnen die Stücke bisweilen auf eine Schicht gelben Sandes. Jeder größere Gegenstand erhielt hierbei eine Kapsel für sich, von den kleineren wurde dagegen eine ganze Reihe in eine einzige zusammengestellt. Hierbei wurden die Deckel immer auf den zu ihnen gehörenden Gegenständen belassen. Sie waren, da an den Berührungs-

stellen nicht glasiert, durch einen Schlag nachher leicht wieder voneinander zu trennen. Das Hineinsetzen der Porzellane jedoch mußte, um jede Beschädigung, jede Beschmutzung zu vermeiden, mit der äußersten Vorsicht erfolgen: man legte zu diesem Zwecke um den Gegenstand eine Schnur, die auf der einen Seite um eine von der einen Hand gehaltene Holzgabel geschlungen war, indes die andere die beiden Enden auf der anderen Seite je nach Bedarf mehr oder weniger dicht zusammenzog. So hob man sie behutsam in die Kapsel hinein und stellte sie dort bald aufrecht, bald umgekehrt, letzteres vor allem in den früheren Zeiten (s. S. 97 u. 99) auf. Dabei ließ man jedoch die zu vorderst und zu hinterst gestellten Kapseln wegen der Unberechenbarkeit des Feuers völlig leer.

Nun wurde das am Eingang des Ofens bereits angehäufte Brennmaterial angefeuert und dieser, ganz wie bei uns, durch Vermauerung geschlossen, durch eine Öffnung jedoch, die man in der Vermauerung ließ, konnte während des Brandes ständig frisches Brennmaterial auf die Feuerung geworfen werden. Der Brand dauerte in der Mongolenzeit einen Tag und zwei Nächte[1082]). Für die Mingzeit werden dagegen, wenn es sich um Stücke mit unterglasurkobaltblauen Malereien handelte, zwei Tage und zwei Nächte genannt[1083]), für die der Ts'ingdynastie dann im Durchschnitt drei[1084]). Bedeutend länger jedoch mußte man naturgemäß die großen Stücke brennen, so vor allem die großen „Drachenkübel" der Mingzeit: sieben Tage und Nächte wurde zunächst bei den größeren Öfen ein mildes Feuer unterhalten, um die Porzellane möglichst langsam auszutrocknen, hierauf zum eigentlichen Garbrennen zwei Tage und Nächte lang ein sehr lebhaftes Feuer angefacht, bis die Kapseln rotglühend wurden und anfingen weiß zu werden. Dann ließ man die Öfen zwei Tage lang langsam ausglühen, nachdem man die Öffnungen vermauert hatte[1085]). Während des Brennens beobachtete man die Vorgänge im Ofen stets aufs allergenaueste durch die erwähnte Öffnung in der Vermauerung, wie auch durch andere kleine, im Gewölbe des Ofens angebrachte; ja man besaß auch ein bei uns wohl völlig unbekanntes Mittel, durch letztere hindurch das Feuer in gewisser Weise zu regulieren oder nach bestimmten Seiten zu treiben: durch Besprengen mit Wasser, was freilich wieder eine große Geschicklichkeit und Erfahrung erforderte. Desgleichen hatte man auch ein Mittel, um die Vollendung des Garbrandes festzustellen, wie wir ein solches bekanntlich in unseren „Segerkegeln" besitzen: man legte eins der ziegelsteinartig geformten Stücke vom Youkuo in eine der Öffnungen des Ofens. Sobald dies gargebrannt schien, war es auch das im Ofen befindliche Porzellan. Daneben waren andere Kennzeichen das Weißwerden der aus dem Abzug des Ofens auftretenden Flammen, das Rotwerden der Kapseln, das Aufleuchten des Sandes, auf dem die Kapseln standen usw. Sobald derartiges bemerkt wurde, mauerte man den Ofen völlig zu und ließ ihn sich abkühlen, was für große Gegenstände mehrere Tage, für kleinere nur einen halben erforderte. Dann aber nahm man, um die Wärme des Ofens möglichst für den folgenden Brand ausnutzen zu können, aus dem noch warmen Ofen die noch immer rötlich glühenden Kapseln heraus, wobei sich die Arbeiter, um sich vor der Hitze zu schützen, den Kopf und die Hände mit feuchten Tüchern zu umwickeln pflegten.

Damit war das Porzellan als solches fertiggestellt.

Die Verzierung desselben hatte z. T. ja schon vor dem Garbrande und dem Glasieren zu erfolgen, wenn es sich um Scharffeuerglasuren, Unterglasurmalereien oder plastische Ausschmückungen handelte. Die plastische Ausschmückung bestand, wie die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung mehrfach gezeigt hat, aus Auflagen und Vertiefungen. Letztere wurden entweder durch feine, linienartige Eingravierungen hergestellt oder durch freihändiges Eingraben oder Eindrücken in Formen oder durch Stempel. Erstere wurden gleichfalls aus Formen gewonnen, z. T. wie erwähnt aus solchen, die gleich das ganze Gefäß formten, z. T. aus solchen, die nur die Ornamente bildeten, die dann den Wandungen der Gefäße auf- oder angesetzt wurden. Freihändige plastische Arbeit am Gefäß scheint dagegen nur ganz selten vorgenommen zu sein.

Die Unterglasurmalerei ist in China zu allen Zeiten die bei weitem wichtigste Bemalungsart des Porzellans gewesen. Doch hat der Chinese hierfür stets nur zwei Farben zur Verfügung gehabt, die, wie gezeigt wurde, beide schon für den Beginn der Mingzeit (s. S. 165 u. 171) feststehen, das aus Kobalterzen gewonnene Blau und das aus Kupfer hergestellte Rot. Ersteres ist zu allen Zeiten, schon da die Beherrschung des Kupferrots, wie mehrfach erwähnt, sehr unsicher war, die hauptsächlichste Farbe gewesen. Noch heute stellt sie in China, in Japan und auch bei uns den Hauptschmuck des gewöhnlichen Gebrauchsgeschirrs dar. Sie ist den Chinesen zu manchen Zeiten wahrhaft glänzend gelungen, wie nie einem anderen Volke der Welt wieder, während das Kupferrot immer eine recht schwierige Farbe blieb, die, wie mehrfach gezeigt, oft gar nicht oder nur mit sehr schwankendem Erfolge gelang. Das Kobalterz für das gewöhnlichere Blau ist in China immer an vielen Stellen, doch in sehr verschiedenen Qualitäten gefunden worden, am frühesten anscheinend in der Provinz Kiang-si. Das beste Blau der Mingzeit, das „Muhammedaner Blau" (hui-ts'ing), wurde jedoch, wie gezeigt worden ist (s. S. 183), von auswärts geholt, dann aber mit den einheimischen Farbstoffen in verschiedenen Verhältnissen gemischt. Doch ging es bald völlig aus und deshalb ist es immer die stille Sehnsucht aller späteren Jahrhunderte gewesen, trotzdem die Zeit des Kaisers K'ang-Hi doch auch ein wundervolles und auch viel mannigfaltigeres Blau besaß, das gleichfalls zu einer recht bedeutenden Blütezeit der Blaumalerei führen sollte (s. S. 238). Dieses Blau scheint damals und auch später in der Provinz Tschêkiang gefunden worden zu sein. Die technische Beherrschung der Blaumalerei in den Blütezeiten der Porzellanindustrie von King-tê tschên aber ist immer ganz besonders bewundernswert gewesen, ja steht wohl für alle Zeiten unerreicht da. Nicht nur gelang es, an den besseren Stücken die wundervollsten, tiefsten, leuchtendsten Töne zu erzielen, diese in breiten Flächen zu entfalten und an einem und demselben Stücke in den verschiedensten Stärken klar gegeneinander abzusetzen: die Klarheit der Zeichnung, die Vermeidung alles Auslaufens der Farbe erscheint hier immer erstaunlich, vor allem, wenn man bedenkt, wie wenig unser europäisches Porzellan bisher in dieser Beziehung geleistet hat. Indessen darf man gerade hier wieder nicht die große Erleichterung

vergessen, dessen sich das chinesische Porzellan als Weichporzellan bei seinem Garbrand zu erfreuen gehabt hat (s. S. 304). Auch haben die Chinesen ebensowenig, wie wir — das zeigen z. B. aufs deutlichste die vielen gleichartigen Stücke der Dresdner Sammlung — diese Technik damals völlig beherrscht: die blaue Farbe nahm durchaus nicht immer an gleichen Stücken die gleiche Spielart an. Hier fand auch ihr so bedeutendes Können seine Grenzen.

Von den vor dem Garbrande auf das noch unglasierte Porzellan aufzutragenden Scharffeuerglasuren gab es gleichfalls nicht allzu viele. Doch gehörten hierzu einige der bekanntesten und am häufigsten verwandten Glasuren des chinesischen Porzellans. Es waren dies die durch Eisenoxyd gefärbten seladongrünen und braunen (s. S. 197), dann viele der blauen und die schwarzen, die beide durch Kobalt ihre Färbung erhielten, ferner die roten sang-de-bœuf Glasuren, darunter auch die des in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi hergestellten Lang-yao (s. S. 232), und auch jene erst in der Zeit des Kaisers Yung-Tschêng bewußt hergestellten Transmutationsglasuren (s. S. 256), die wieder durch Kupferoxyde gefärbt waren, bei denen sich jedoch das Rot durch das verschiedenartige Einwirken des Feuers meist in ein buntes Farbenspiel von Rot, Violett und Blau auflöste.

Auf das fertig gebrannte, unglasierte Porzellan aber wurden dann zunächst alle jene wohl erst seit der Mingzeit (s. S. 157) aufgekommenen Glasuren gelegt, die nur an den weniger heißen Stellen des Brennofens, dort, wo das Feuer schwächer war (demi grand feu), gebrannt werden durften: die durch Kupferoxyd gewonnene türkisblaue, die durch Manganoxyd gefärbte violette, dann die mittels Antimonoxyd hergestellte gelbe und schließlich die lebhaft grünen, für die wieder Kupferoxyd die färbende Substanz abgab. Sie konnten alle durch Veränderung ihrer prozentualen Zusammensetzung, durch Vermischungen, Übereinanderlegen oder auch wohl durch reine Zufälligkeiten jene Fülle von Spielarten erhalten, die namentlich für die Zeit der Kaiser Yung-Tschêng und Kien-Lung so charakteristisch gewesen ist (s. S. 255 u. 265).

Weiter wurden vielleicht auch im schwächeren Feuer[1086]) des Brennofens jene Farben eingebrannt, die seit der Mingzeit (s. S. 173 u. 179) auf das unglasierte, meist plastisch durchgebildete Porzellan aufgetragen wurden und die eigentliche „Dreifarbenmalerei" (san-ts'ai) dargestellt zu haben scheinen. Sie waren sehr bleihaltig und stellten so eigentlich mehr eine Art Glasur als Schmelzfarben dar.

Alle übrigen farbigen Dekorationen, darunter vor allem die in Schmelz- oder Muffelfarben, die eigentliche „Fünffarbenmalerei" (wu ts'ai), die gleichfalls seit der Mingzeit aufkam, wurden schließlich in dem noch schwächeren Feuer des Muffelofens dem sonst fertigen glasierten Porzellan aufgebrannt. Sie erhielten alle ihre Farbe durch dieselben Metalloxyde wie die gleichfarbigen Glasuren, nur daß hier noch für die Hauptfarbe der am Ende der K'ang-Hi-Zeit aufgekommenen, sogenannten „Rosafamilie" (s. S. 248) das aus dem Cassiusschen Purpur (Goldchlorid) gewonnene, schöne Rosa hinzukam. Der Chinese hat jedoch im Vergleich zu den bei uns verwandten nur verhältnismäßig recht wenige Farben dieser Art besessen. Entlegenere Metalle, wie z. B. Uran, Kadmium und selbst

Zink hat man hier nie zu solchen Zwecken zu verwenden gewußt. Dafür gab es jedoch die beiden sich so scharf gegenüberstehenden und auch, vielleicht weil nicht gleichzeitig einbrennbar, niemals zusammen verwandten Farbensysteme der „grünen" und der „Rosafamilie", von denen die erstere, wie bereits erwähnt, in der Hauptsache aus wundervoll durchsichtigen, klaren und glänzenden Farben (S. 248), die letztere zumeist aus undurchsichtigen, stumpfen bestand. Auch besaß man von mehreren Farben eine ganze Reihe von Spielarten, so namentlich vom Grün, dann weiter von Eisenrot und Blau, die nicht dem Zufall, sondern bewußter Absichtlichkeit entsprangen. Schließlich aber blieben auch die Töne aller dieser Farben nicht zu allen Zeiten die gleichen. Welche Wandlungen machte z. B. das Gelb von der Zeit des Kaisers Kia-Tsing an bis zum Ende der Regierung des Kaisers K'ang-Hi durch, wie zart und fast violett fing weiter das Rosa der „Rosafamilie" an, um schließlich im weiteren Verlauf der Entwicklung zu jener grellen Lebhaftigkeit zu gelangen, die die heutigen Porzellanerzeugnisse der Chinesen, vor allem die Exportware, für uns oft ungenießbar machen!

Mit Ausnahme von Eisenrot und Schwarz, die unmittelbar auf die Porzellanglasur eingebrannt wurden, sowie von Gold und Silber, von denen ersteres als aufgelöstes Blattgold aufgetragen wurde, waren alle diese Farben, wie auch die unsrigen in diesem Falle, sogenannte Schmelzfarben, d. h. sie wurden mit einem gewissen Fluß versetzt, dessen Zusammensetzung je nach der Farbe ein wenig schwankte. Doch bestand und besteht noch heute zwischen den chinesischen und europäischen Schmelzfarben ein großer Unterschied, der ihre ganze Verwendung und auch ihre ganze Erscheinung stark beeinflußt hat. Wohl infolge ihrer sehr wahrscheinlichen Entlehnung von den Metallemailarbeiten der Mongolen- oder frühesten Mingzeit (s. S. 151) stellten die chinesischen Schmelzfarben mehr richtige Emailen dar, d. h. farbige Glasflüsse, in denen die färbenden Metalloxyde völlig aufgelöst waren, indes bei den unsrigen letztere mit den ihnen beigesetzten Flüssen nur einfach vermengt werden. Infolgedessen waren in den chinesischen Schmelzfarben die färbenden Bestandteile prozentual auch sehr gering. Sie erhielten erst wirkliche Kraft und Fülle bei stärkerer Auflage. Das ist der Grund ihres so charakteristischen, dicken, tropfenartigen Aufliegens, das ihnen erst ihren glasigen Charakter, sowie ihren Glanz und ihre Leuchtkraft gegeben hat und sie so stark von unseren sich kaum über die Fläche des Porzellans erhebenden Porzellanmalereien unterscheidet. Es ist ein technischer Notbehelf gewesen, der, wie so oft beim chinesischen Porzellan, dann durch geschickte Verwendung zu einem ganz besonderen Reizmittel desselben geworden ist, der zugleich aber nur ermöglicht wurde durch seine besondere Glasur, die Kalkglasur, auf der allein, im Gegensatz zu den bei uns gebräuchlichen Feldspatglasuren, derartig plastisch aufliegende Schmelzfarben ohne besondere Schwierigkeiten zu haften pflegen.

Der Auftrag aller dieser Farben erfolgte in King-tê tschên mittels des Pinsels, auch derjenigen, die dem unglasierten Porzellan (email sur biscuit) aufgesetzt wurden, in welchem Falle man sich besonders dicker Pinsel zu bedienen pflegte.

Nur die geschlossenen Gründe wurden, wie auch die mittels Kobaltblau unter der Glasur oder Eisenrot gewonnenen, meist mittels Spritzung hergestellt und zwar wieder, wie bei der Glasur, mit Hilfe einer an einem Ende durch sehr enge Gaze geschlossenen Röhre, die mit diesem in die Farbe getaucht wurde, die dann gegen das zu dekorierende Stück Porzellan geblasen wurde. An Bindemitteln für die Schmelzfarben gab es drei: Terpentin oder eine Art Leim oder schließlich einfaches Wasser. Das erste erleichterte die Ausbreitung der Farben, das zweite die Retuschen, das letztere einen dickeren Farbenauftrag[1087]). Hinsichtlich der künstlerischen Verwendung dieser Schmelzfarben aber hat dann von Anfang an ein voller Gegensatz zu der bei uns in Europa hierbei immer üblich gewesenen Weise bestanden: während auf unseren Porzellanen mit diesen Farben, in Anlehnung an die bei uns meist mehr oder weniger naturalistische Wirkungen anstrebende Malerei, wirklich gemalt wird, d. h. zur Erzielung malerischer Wirkungen die Farben, wo nötig, zur Modellierung und Abschattierung durch- und ineinander gerieben oder auch übereinander gelegt werden, kennt der Chinese, entsprechend seiner stets rein dekorativ bleibenden Kunst nur das Auftragen und Nebeneinandersetzen einzelner, durch nichts, außer etwa durch eine in Schwarz ausgeführte Zeichnung, belebter und unterbrochener, breiter Farbflächen. Hierauf beruht nicht zum wenigsten die ruhige, dekorative Wirkung und auch die klare Farbigkeit der chinesischen Porzellane.

Zum Einbrennen dieser Farben standen Öfen verschiedensten Systems zur Verfügung, so vor allem die sogenannten offenen und geschlossenen. Erstere, die unseren Emaillieröfen verwandt waren und für kleinere Gegenstände benutzt zu werden pflegten, wurden offene genannt, da sie vorn eine große Öffnung besaßen, durch die man auf einer mit einem Stil versehenen Scheibe das Porzellan mit seinen Farben so lange ins Feuer hielt, bis diese eingebrannt waren. Die geschlossenen Öfen dagegen, die unseren Muffelöfen glichen, waren für die größeren Gegenstände bestimmt. Sie waren im 18. Jahrhundert 3 Fuß hoch und ungefähr 2½ breit und stellten kompliziertere Gebilde dar. Zunächst besaßen sie eine innere, aufrechtstehende, zylindrische oder tonnenförmige Schale aus Erde oder, wenn diese Öfen nicht sehr groß waren, auch aus Eisen, um die sich in einem Abstand von etwa einem halben Fuß eine zweite aus Ziegeln legte. In die erstere wurden die Porzellane gestellt, der Zwischenraum zwischen beiden dann mit Feuerungsmaterial angefüllt, hierauf der Ofen oben mit Tonerde zugemauert, wobei man zur Beobachtung des Feuers und zur Ergänzung des Brennmaterials eine für gewöhnlich mittels eines zerbrochenen Topfes bedeckbare Öffnung beließ, und schließlich angezündet. Wenn dann alle Porzellane rot erglühten, die Farben mit dem Porzellan verschmolzen und lebhaft wurden, dann war das Einbrennen derselben vollendet. Alle diese Öfen wurden nicht mit Holz, sondern mit Kohlen gefeuert. Wie es scheint, wurden hierbei alle Schmelzfarben und auch das Gold zu gleicher Zeit in einem einzigen Brande eingebrannt, was in der europäischen Porzellanfabrikation nicht immer zu geschehen pflegt. Doch soll in der Mingzeit das Gold, wenn es mit Eisenrot vereinigt war, zweimal gebrannt worden sein[1088]). Auch erfahren wir, daß das Silber nicht so lange, wie das Gold

im Ofen bleiben durfte. Und dann mußte Ersteres, damit es Glanz erhielt, nach dem Brande auch noch mit einem Stück Achat poliert werden.

Damit sind die wichtigsten Techniken des chinesischen Porzellans, die fast alle auch heute noch in China in Übung sind, aufgeführt. Man kann nicht sagen, daß sie schon besonders entwickelte und raffinierte, die immer so schwierige Fabrikation des Porzellans wesentlich erleichternde Handhaben darstellen. Vor allem können die Garbrandöfen, von deren Wirkung doch so ziemlich alles abhängt, nur als recht primitiv bezeichnet werden, namentlich, wenn man sie mit denen vergleicht, die uns jetzt etwa seit einem Jahrhundert zur Verfügung stehen. Schwerlich würde unsere heutige Industrie mit den in China noch immer gebräuchlichen noch fertig werden. Um so mehr muß man erstaunen, wie wunderbar die Chinesen fast zu allen Zeiten diese Techniken beherrscht haben, was für feine Massen sie zu erzeugen, was für gewagte Gegenstände sie zu brennen und was für glänzende, reine Farben sie dem Porzellan einzubrennen gewußt haben. Man denke z. B. nur an die (s. S. 224) erwähnten großen Vasen der K'ang-Hi-Zeit, an die komplizierten, freilich nur in Abbildungen noch vorhandenen, reich zusammengesetzten Stücke der Sung- und Mingperiode (s. S. 91, 115 u. 178), an die wundervolle Beherrschung des Kobaltblaus und die prächtigen Schmelzfarben des 18. Jahrhunderts und an die vielen anderen in der Darstellung der Geschichte dieser Erzeugnisse erwähnten Kühnheiten, durch die man bisweilen die keramische Technik und ihre Unberechenbarkeit geradezu herauszufordern schien. In keinem Lande der Welt hat man auf dem Gebiet der Keramik Größeres und Schwierigeres geleistet wie hier, und so haben die Chinesen dem alten Ruhm der Ostasiaten, vollendete Techniker zu sein, durch ihre Porzellanbearbeitung ein neues Ruhmesblatt hinzugefügt. Vergessen aber darf bei allen diesen Leistungen niemals werden, daß das chinesische Porzellan, wie erwähnt, immer ein sogenanntes Weichporzellan dargestellt hat (s. S. 304), das technisch immer viel leichter zu behandeln ist als das bei bedeutend stärkerer Hitze zu brennende Hartporzellan und daß es auch, im Gegensatz zu dem unsrigen, bereits auf eine weit über tausendjährige Entwicklung zurückschaut, die so gut wie niemals unterbrochen wurde und darum Gelegenheit gab zur Ansammlung allerreichster Erfahrung, die der Chinese bei seinem konservativen Sinn ja auch immer zu bewahren gewußt hat. Naturgemäß hat hierbei freilich die Technik nicht immer auf gleicher Höhe gestanden: die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des chinesischen Porzellans hat deutlich genug gezeigt, wie es in dieser Beziehung schon in der Sungzeit erstaunliche Höhepunkte gegeben hat, wie dann auch in der Mingzeit manches glänzend gelang, z. B. die Herstellung der großen Fischkübel, wie dann in dieser Hinsicht die folgende Zeit so ziemlich alles bisher Dagewesene übertraf wie aber im übrigen sich mancherlei Schwankungen eingestellt haben. Auch finden sich unter den Porzellanen selbst der besten Zeiten genug Erzeugnisse, die durchaus nicht als völlig geglückt anzusehen sind: es fehlen keineswegs verzogene Schalen, schief gebrannte Vasen, solche mit Brandrissen und Ähnlichem. Vor allem aber machte naturgemäß das Brennen der großen Stücke immer viel

Mühe, so daß die „Drachenkübel" der Mingzeit bisweilen, wie gezeigt wurde (s. S. 202), durchaus nicht gelingen wollten und von den großen Vasen der K'ang-Hi-Zeit eigentlich immer nur jedes zweite Stück gelang. Daneben finden sich genug Stücke, die zeigen, wie auch die Unterglasurfarben und ganz besonders das so schwierige Kupferrot nicht immer glückten, ähnlich wie bisweilen auch die Schmelzfarben, so vor allem in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi das Schmelzfarbenblau. Daneben zeigt auch die Glasur fast immer Verunreinigungen durch kleine schwarze Punkte, die von Eisenbestandteilen der Masse oder Aschenteilen herrühren. Ganz ohne Mühe und ganz ohne Enttäuschungen hat demnach auch China sein großes Können auf diesem Gebiete nicht zu erwerben und zu behaupten vermocht und gewiß hat wohl oft erst ein keramisches Genie, wie z. B. der berühmte T'ang Ying der Yung-Tschêng-Zeit (s. S. 250) und mancher andere, dessen Namen die für solche Taten niemals sehr erkenntliche Geschichtsschreibung der Chinesen nicht weiter aufbewahrt hat, kommen müssen, bevor mancher Fortschritt auf diesem Gebiete gelang. Trotzdem bleibt im chinesischen Porzellan nicht nur die Erfindung so vieler Techniken, sondern auch ihre sichere Beherrschung erstaunlich und ist von keinem Volke der Welt wieder erreicht worden.

Nicht wenig hat jedoch zu der Beherrschung aller dieser Techniken auch die starke Arbeitsteilung beigetragen, die sich in King-tê tschên seit dem 18. Jahrhundert nachweisen läßt und auffallend schon an unsere modernen Fabrikgroßbetriebe erinnert. Schon Père d'Entrecolles fiel diese auf. Sie erstreckte sich über alle Teile der Fabrikation, ganz besonders aber auf das Gebiet des Brennens und der künstlerischen Ausgestaltung. Es gab hier besondere Heizer für die verschiedenen Öfen, ja sogar für die verschiedenen Stadien des Brandes, auch besondere Einsetzer, die nur, wenn sie gebraucht wurden, von den einzelnen Fabriken herbeigeholt wurden und auch besondere Herausnehmer des Porzellans aus den Öfen. Auf dem Gebiet der Kunst stellten dann die einen nur die Gravierungen her, die anderen nur die plastischen Erhebungen, indes wieder andere nur die geformten Dinge durcharbeiteten, die z. T. ihre Arbeiten mit erstaunlicher Schnelligkeit zu verrichten hatten. Am auffallendsten jedoch für unsere Begriffe war die wenigstens seit dem 18. Jahrhundert feststehende Trennung auf dem Gebiet der Malerei. Denn hier gab es sogar Arbeiter, die nur bunte Ringe um das Porzellan malten oder nur die Marken darunter setzten, dann wieder solche, die allein die Umrißzeichnungen auf das Porzellan übertrugen, indes andere sie mit Farben ausfüllten oder die Farben mischten, wobei auch völlige Trennung hinsichtlich der verschiedenen Motive stattfand. Auch malte an einem und demselben Stück der eine nur Blumen, der andere nur Vögel und Tiere, der dritte „Berge und Wasser" und nur eine völlig gleichmäßige künstlerische Schulung auf Grund einer feststehenden Tradition kann es bewirkt haben, daß trotzdem stets jene erstaunliche Harmonie erreicht wurde, die stets einen Hauptvorzug des chinesischen Porzellans dargestellt hat und wohl für alle Zeiten darstellen wird.

XI.

DIE DATIERUNGSMARKEN DER PORZELLANE VON KING-TÊ TSCHÊN.

Von Anfang an, d. h. sobald man überhaupt darauf ausging, die zu uns nach Europa gelangten Porzellane Chinas zeitlich einzuordnen, haben das wichtigste Hilfsmittel, ja anfangs das einzige zu diesem Zwecke, die den Porzellanen von King-tê tschên so häufig beigegebenen Datierungsmarken abgegeben, ohne die man wohl überhaupt nie zu ihrer zeitlichen Einreihung und damit auch nie zu einer halbwegs gesicherten Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung gelangt wäre. Derartige Datierungsmarken sind jedoch, von einer einzigen früheren Ausnahme (s. S. 110) abgesehen, anscheinend erst seit der Mingzeit (1368—1643) aufgekommen und zwar in zweierlei Art:

I. KAISERMARKEN (NIEN-HAO).

Dies sind die Marken, die den Namen eines Kaisers enthalten, besser gesagt, den Adoptivnamen (nien-hao) desselben, den jeder chinesische Kaiser nach alter Sitte am Neujahrstage nach dem Tode seines Vorgängers anzunehmen pflegte. Sie sind anscheinend erst zu Beginn der Mingzeit (1368—1643) aufgekommen, d. h. seit der Zeit, da es Sitte wurde, daß die Kaiser während ihrer ganzen Regierungszeit stets denselben Adoptivnamen führten, während sie ihn vordem bei jedem wichtigeren Ereignisse zu wechseln pflegten. Vor dieser Zeit scheinen solche Marken nur ganz gelegentlich zur Anwendung gelangt zu sein, wie dies vor allem für die Zeit des Kaisers Tschen-Tsung während seiner King-tê benannten Periode (1004—1007) feststeht, aus der sich jedoch bisher kein Beispiel an einem wirklich aus dieser Zeit stammenden Stück erhalten haben dürfte (s. S. 111). Seit dem Beginn der Mingzeit jedoch wird diese Sitte allgemein und ist nun dem chinesischen Porzellan bis zum Ende des Kaisertums verblieben. Doch wurden keineswegs allen Porzellanen dieser Zeit diese Marken beigegeben. Während der Ts'ingdynastie (1644—1912) scheint sogar der größte Teil der Stücke nicht mit Marken versehen worden zu sein, ja der Kaiser K'ang-Hi (1662—1722) soll sogar, wie bereits früher erwähnt (s. S. 223), deren Anwendung verboten haben.

Diese Kaisermarken sind die eigentlichen Datierungsmarken des chinesischen Porzellans, neben denen diejenigen, die sonst für uns zu diesem Zwecke verwandt werden können, fast ganz zurücktreten.

Abgefaßt sind diese Kaisermarken in der Regel in zweierlei Schrift: entweder in der gewöhnlichen, mehr oder weniger flott gehaltenen Pinselschrift der jedesmaligen Zeit, K'ai-schu genannt (Taf. A), oder in der aus geraden Linien und meist auch rechten Winkeln sich zusammensetzenden, altertümlichen Schrift, Tschuan genannt, d. h. Siegelschrift (Taf. B oben), so benannt, weil sie in den letzten Zeiten vornehmlich für Siegel verwandt wurde, neben der dann auch ganz selten eine noch altertümlichere Siegelschrift gebraucht worden ist (Taf. B unten). Hierbei kann aber als Regel gelten, daß die Siegelschrift erst seit dem dritten Kaiser der Ts'ingdynastie, dem Kaiser Yung-Tschêng (1723—1736) angewandt worden ist, wohl weil dieser, wie erwähnt (s. S. 252), überhaupt stark altertümlichen Neigungen ergeben war, woraus sich ergibt, daß alle Stücke, die frühere Marken dieser Art tragen, in höchstem Grade verdächtig sind, d. h. kaum aus der vor diesem Kaiser liegenden Zeit stammen können.

Diese Marken setzen sich in den meisten Fällen aus sechs Schriftzeichen zusammen:

1. aus dem Schriftzeichen ta = groß,
2. dem Schriftzeichen der betreffenden Dynastie,
3. und 4. den beiden Schriftzeichen des Adoptivnamens (nien-hao) des betreffenden Kaisers,
5. dem Schriftzeichen nien = Periode,
6. dem Schriftzeichen tschih = gemacht.

Bisweilen jedoch fehlen die beiden ersten (s. Taf. A). Angeordnet sind sie in der Regel in zwei Kolonnen zu drei, in letzterem Falle zu zwei Buchstaben. Sie müssen dann nach chinesischer Sitte von oben nach unten gelesen werden und zwar die rechte Spalte zuerst, so z. B.:

Tê	德	大	ta
nien	年	明	Ming
tschih	製	宣	Süan,

d. h. (in der) großen Ming(dynastie) Süan-Tê-Periode gemacht.

Weit seltener, und zwar, wie es scheint, nur in der Mingzeit, sind die einzelnen Schriftzeichen alle in eine Reihe unter- oder nebeneinander gesetzt worden und müssen dann in ersterem Falle von oben nach unten, in letzterem von rechts nach links gelesen werden.

Angebracht wurden diese Kaisermarken in der Regel am Boden der Gefäße, seltener, und zwar, wie es scheint nur am Ende der Mingzeit, auf der Rückseite oder an dem Rande der Seitenwandungen der Gefäße, in letzterem Falle meist ziemlich versteckt zwischen der Ornamentik, noch seltener schließlich bei Schalen

innen am Grunde des Bodens. Geschrieben sind sie in der Regel in Unterglasurkobaltblau, seltener auch und, wie es scheint, kaum vor dem 19. Jahrhundert, in Eisenrot, noch seltener in Schwarz. Alle diese Marken sind oft von zwei Kreisen eingeschlossen, bisweilen jedoch, und zwar wieder am Ende der Mingzeit, von reicherer Ornamentik umfaßt (s. S. 204). Daneben kommen bisweilen auch eingestempelte Marken vor, jedoch wohl nicht vor der Zeit des Kaisers Yung-Tschêng. Es handelt sich in diesem Falle dann, wie erklärlich, in der Regel um Marken in Siegelschrift.

* * *

Völlig unaufgeklärt aber ist bis jetzt, welche Porzellane von King-tê tschên diese Regierungsmarken erhielten und welche nicht. Tatsache ist, daß es nicht ausschließlich die Erzeugnisse der kaiserlichen Manufaktur gewesen sind, die sie erhalten haben, wie man wohl angenommen und anzunehmen auch nahe lag, da in Europa viel zu viel minderwertige Porzellane aus alter Zeit vorhanden sind (so in der Dresdner Porzellansammlung solche aus der Zeit des Kaisers K'ang-Hi), die solche Marken zeigen, Stücke, die sich z. T. auch ganz unverkennbar als richtige Exportware geben und darum niemals in der kaiserlichen Manufaktur hergestellt sein können. Eine feste Regel oder ein besonderes Prinzip scheint demnach bei der Signatur nicht bestanden zu haben: es erscheint in dieser Beziehung bisher alles wie bloße Willkür.

* * *

Bedauerlich aber ist, daß der wissenschaftliche Wert aller dieser Marken dadurch sehr beeinträchtigt wird, daß man — wie es scheint — seit dem Ende der Mingzeit, in der Zeit also als man auch mit der bewußten Nachbildung der Erzeugnisse früherer, besonders geschätzter Zeiten dieser Periode den Anfang machte (s. S. 156) — damit begann, Marken früherer berühmterer Zeiten auf Erzeugnisse der eigenen Epoche zu setzen, eine Unsitte, die während der Ts'ingdynastie immer allgemeiner wurde und die Festlegung der Chronologie des chinesischen Porzellans sehr erschwert hat. Nie kann daher ein Stück chinesisches Porzellan allein auf Grund seiner Regierungsmarke zeitlich festgelegt werden. Es müssen immer noch stilistische, technische oder ähnliche Kennzeichen hinzukommen, die sich durch Vergleichen vieler Stücke mit gleichen Marken als für die von der betreffenden Marke angegebenen Zeit charakteristisch herausgestellt haben.

Merkwürdig aber ist, daß auch bei der Anbringung dieser alten Marken auf späteren Stücken kein für uns bis jetzt irgendwie erkennbares Prinzip, vielmehr anscheinend auch hier wieder die reinste Willkür geherrscht zu haben scheint. Sie sind keineswegs immer auf Stücken angebracht, die dem Stil der Zeiten dieser Marken entsprechen, noch etwa auf solchen von besonderer Qualität, die man dann, wie man wohl annehmen könnte, durch eine besonders angesehene Marke in ihrem Werte hätte erhöhen wollen. Vielmehr zeigen größere Bestände,

wie dies z. B. wieder die der Dresdner Porzellansammlung aus der K'ang-Hi-Zeit bezeugen, in auffälligster Weise die Anwendung der Marken sowohl bei ausgesprochenen Durchschnittsstücken, die bisweilen sogar ersichtlich für den Export hergestellt worden sind, als auch bei solchen, die ganz und gar den Stil ihrer eigenen Zeit zeigen und sich nicht im mindesten bemühen, den der Zeit der Marken nachzuahmen.

Es bleibt demnach sowohl das Prinzip der Auswahl der in King-tê tschên markierten Stücke und auch das der Anwendung früherer Marken auf späteren Porzellanen bisher noch völlig im Dunkel.

II. PERIODENMARKEN.

Diese Marken geben ein Jahr jener Perioden von jedesmal sechzig Jahren an, nach denen der Chinese seit dem Jahr 2637 v. Chr. seine Zeit zu berechnen pflegt und zwar mittels der für die Angabe einer solchen Periode üblichen Verbindung zweier Schriftzeichen, von denen das eine den Namen eines der sogenannten „zehn Stengel", das andere den eines der „zwölf Zweige", die den Zeichen des Tierkreises entsprechen, wiedergibt (Taf. C). Diese Marken finden sich auf den Porzellanen von King-tê tschên äußerst selten und sind für gewöhnlich, da sich durch sie nur das Jahr der Periode, nicht aber die Zahl derselben erkennen läßt, für die Datierung der Stücke, die sie tragen, so gut wie bedeutungslos. Sie können nur dann eine wirkliche Zeitbestimmung geben (dann aber auch eine viel genauere, weil das einzelne Jahr angebend, als die Kaisermarken), wenn sich wieder durch andere Hilfsmittel, sei es Provenienz, Stil oder Technik, die Zahl der Periode feststellen läßt, zu der jene Stücke gehören. Doch spielen diese Marken wegen ihrer großen Seltenheit bei der Datierung der Porzellane von King-tê tschên bis jetzt so gut wie gar keine Rolle.

* * *

Außer diesen Datierungsmarken besitzt das chinesische Porzellan unterm Boden und stets in Kobaltblau ausgeführt noch eine Fülle von anderen Marken, die jedoch alle zur Datierung des chinesischen Porzellans nicht beitragen können, solange nicht durch Zusammenstellen dieser Marken und durch Vergleich der Porzellane, die sie tragen, festgestellt worden ist, in welchen Zeiten sie verwandt worden sind[1089]), Bei diesen Marken unterscheidet man:

1. „Hallenmarken" (hall-marks), über deren Bedeutung noch keine volle Klarheit herrscht, die sich bald auf Werkstätten, bald auf Läden, dann aber auch auf Bestimmungsorte der Porzellane zu beziehen scheinen. Sie dürften in der Hauptsache erst während der Dynastie der Ts'ing (1644—1912) aufgekommen sein.
2. Widmungs- oder Glückwunschmarken, die — wohl für den Empfänger — Glückwünsche, Widmungen u. dgl. darstellen sollten.

3. Empfehlungsmarken, die wohl die Porzellane, die sie tragen, besonders empfehlen sollten.
4. Symbolische Marken, die, der starken Neigung der Chinesen für derartige Dinge entgegenkommend, bald die berühmten acht buddhistischen Symbole (Pa-kua), bald die Attribute der Taoisten, der Anhänger des Laotse, bald Embleme des Glückes, des langen Lebens Schou usw. zeigen.
5. Künstlersignaturen, die freilich bisher erst recht selten nachgewiesen sind[1090]). Sie befinden sich unter dem Boden der Gefäße. Dagegen steht noch nicht fest, ob die Signaturen, die sich seit der K'ang-Hi-Zeit bisweilen neben den Malereien finden (s. S. 242, 244, 259 und Taf. 93 u. 95), solche der Porzellanmaler sind, die die Verfertiger der Gemälde waren oder von Malern, nach deren Gemälden diese Porzellanmaler gearbeitet haben[1091]).

VERZEICHNIS DER WICHTIGEREN WERKE UND ARBEITEN ÜBER DIE CHINESISCHE KERAMIK.

ÜBERSETZUNGEN CHINESISCHER QUELLENSCHRIFTEN.

Julien, St., Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, ouvrage traduit du Chinois, accompagné des notes et d'additions par A. Salvétat. Paris 1856 (siehe S. 4).

Bushell, St. W., Description of Chinese pottery and porcelain being a translation of the T'ao Schuo. Oxford 1910 (siehe S. 5).

Chinese Porcelain, sixteenth-century coloured illustrations with Chinese Ms. Text by Hsiang-Yuan-P'ien, translated and annotated by Stephen W. Bushell. Oxford 1908 (siehe S. 5).

ALLGEMEINES.

Lettre du Père d'Entrecolles, Missionaire de la Compagnie de Jésus au père Orry de la même Compagnie. A Yao tcheoû, le 1. Sept. 1712 (Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères par quelques Missionaires de la Compagnie de Jésus. XII. Bd. Paris 1717 (siehe S. 3).

Lettre du Père d'Entrecolles, Missionaire de la Compagnie de Jésus au P . . . . de la même Compagnie (Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères par quelques Missionaires de la Compagnie de Jésus. XVI. Bd. Paris 1724) (siehe S. 3).

Du Sartel, La Porcelaine de Chine. Paris 1881 (siehe S. 16).

Paléologue, M., l'Art Chinois. Paris 1887.

Grandidier, E., La céramique Chinoise, avec 42 héliogravures. Paris 1894 (siehe S. 16).

Bushell, St. W., Oriental ceramic Art, illustrated by examples from the collection of W. T. Walters with 116 plates in colours and 400 reproductions in black and white. New-York 1897 (siehe S. 5 u. 16),

Bushell, St. W., Chinese Art II. Bd. (Board of education, South Kensington, Victoria and Albert Museum) London 1906 (siehe S. 17).

Monkhouse, Cosmo, A history and description of Chinese Porcelain, London, Paris, New York, Melbourne 1901 (siehe S. 17).

Hippisley, A. E., A sketch of the history of ceramic Art in China, with a catalogue of the Hippisley collection of Chinese porcelain (Smithsonian Institution, United States National Museum) with 22 plates. Washington 1902 (siehe S. 17).

Gulland, W. G., Chinese Porcelain with 411 illustrations, London; vol. I 1899, vol. II 1902 (siehe S. 17).

Brinkley, F., China, its history, Arts and Literature, London 1904. Vol. IX. Ceramic Art. (siehe S. 17).

Dillon, E., Porcelain. London 1904.

Bahr, A. W., Old Chinese Porcelain and Works of Art in China, being description and illustrations of articles selected from an exhibition held in Shanghai, November 1908. London, New-York, Toronto and Melbourne 1911.

Blacker, J. F., Chats on Oriental china. London 1908.

Rackham, B., A book of Porcelain. Fine Examples in the Victoria and Albert Museum. 1910 Sect. 1 Chinese Porcelain with 9 plates.

Gorer, E., and Blacker, J., Old Chinese Porcelain and Hard Stones. 2. Vol. with 254 plates in natural colours. London 1911 (siehe Anm. 53).

Münsterberg, O., Chinesische Kunstgeschichte. Eßlingen 1912. Bd. II (siehe Anm. 53).

Hogdson, W., How to identify old chinese Porcelain with forty illustrationes. London 3. ed. 1912 (siehe Anm. 53).

Gerspach, Notes sur la céramique chinoise, Paris 1877.

Orient, Sammlung keramischer Objekte aus dem nahen und fernen Orient, mit einleitenden Bemerkungen von O. du Sartel, L. Gonse und J. Karabacek, herausgegeben vom Orientalischen Museum, mit 58 Tafeln, Wien 1885.

Hobson, W. L., Chinese Pottery and Porcelain, an Account of the Potters Art in China from primitive Times to the present Day. Forty Plates in Colour and ninety-six in black and white, London, New-York, Toronto and Melbourne 1915 (siehe S. 18).

Hetherington, A. L., The early ceramic Wares of China with one hundred illustrations of which twelve are in colour, London 1922 (siehe Anm. 56).

Rivière, H., La céramique dans l'art d'Extrême Orient. Recueil de cent planches en couleurs. Préface de Charles Vignier, Paris 1921, 2 Bde.

Rücker-Embden, O., Chinesische Frühkeramik, eine Einführung, mit 42 Abbildungen im Text und 46 Tafeln, davon 24 farbig, sowie einer Karte, Leipzig 1922. (Diese Arbeit konnte bei Abfassung vorliegenden Werkes nicht mehr mit benutzt werden.)

EINZELNE GEBIETE.

Bushell, St. W., Chinese Porcelain before the Present Dynasty (Journal of the Peking Society), Peking 1886 (siehe S. 5).

Bushell, St. W., Chinese Porcelain sixteenth century coloured illustrations with Chinese Ms. Text by Hsiang Yüan-P'ien, translated and annotated by Stephan W. Bushell; eighty-three coloured plates, Oxford 1908 (siehe S. 5).

Hirth, F., Ancient Porcelain, a study in Chinese Mediaeval Industry and Trade, Leipzig und München 1888 (siehe S. 5).

Hirth, F., Die chinesische Porzellanindustrie im Mittelalter (Chinesische Studien), München, Leipzig 1890.

Holcombe, Sh., Ancient Porcelain belonging to G. A. Hearn, New York 1894.

Hobson, R. L., Wares of the Sung and Yüan dynasty (Burlington Magazine Bd. XV u. XVI, 1909 u. 1910) (siehe S. 17).

Hobson, R. L., On some old Chinese Pottery (Burlington Magazine Bd. XIX, 1919).

Hobson, R. L., The Eumorfopoulos collection, Burlington Magazine, Bd. XXXV—XXXVIII.

Hobson, R. L., Exhibition of early Chinese Pottery and Porcelain 1910 (Burlington Fine Arts Club London 1911) (siehe S. 18 u. 78).

Laufer, B., Chinese Pottery of the Han Dynasty. Leiden 1909 (Publication of the east asiatic Committee of American Museum of Natural History) (siehe Anm. 101).

Laufer, B., The Beginnings of Porcelain in China, with a technical Report by H. W. Nichols (Field Museum of Natural History, Publication 192, Anthropological Series, Bd. XV, Nr. 2), Chicago 19...

Laufer, B., Han-tse Porcelaneous Han wares (Field Museum of Natural history), Chicago 1917.

Laufer, B., Chinese clay Figures (Field Museum of Natural history Bd. XIII Nr. 2) T. I mit 64 Tafeln, Chicago 1914.

A Catalogue of old Chinese Paintings and Drawings, together with a complete collection of books on Chinese Art. London, Probsthain & Co. (1913).

Waring, J. B., Ceramic Art in remote Ages, with Essays on the Symbols of the Circle, the Cross usw. 1874.

Wilkinson, F. E., Notes on Chinese Porcelain. Shanghai 1908.

Meyer, A. B., Lung-ch'üan-yao oder altes Seladon-Porzellan nebst einem Anhange über damit in Verbindung stehenden Fragen (Abhandl. u. Ber. d. kgl. zoolog. u. anthropolog.-ethnograph. Museums zu Dresden 1888/89). Berlin 1889.

Meyer, A. B., Über die Herkunft gewisser Seladon-Porzellane und über die Martabani (Österr. Monatsschrift 1885).

Bushell, St. W., A Ming bowl with silver-gilt Mounts of the Tudor Period (Burlington Magazine Bd. XIII, 1908).

Bushell, St. W., Chinese eggshell Porcelain with Marks from the collection of the late Hon, Sir Robert Mende (Burlington Magazine Bd. IX 1906).

Bushell, St. W., Chinese Figure of Kuan-yin, painted with coloured enamels of the K'ang-hi Period (Burlington Magazine Bd. XII 1907/8.

Münsterberg, O., Bayern und Asien im XVI., XVII. u. XVIII. Jahrhundert mit 2 Heliogravüren und 28 Textillustrationen. Leipzig 1895.

Chavannes, Objets Chinois (Bulletin des Musees de France. 1908 No. 4).

Huish, M. B., Chinese snuff bottles. London 1893.

Perzynski, F., Towards a grouping of Chinese Porcelain (Burlington Magazine Bd. XVIII 1910, 1911, XXII 1913).

Bell, H., The pottery of the T'angdynasty (Burlington Magazine Bd. XXVI).

Dillon, E., Some notes on the origin and the development of the enamelled Porcelain (Burlington Magazine Bd. XIII 1908).

Vries, J. G. A. N. de, Porcelain (Elsevier's Geillustreed Maandschrift) 1916.

Scherman, L., Zur Altchinesischen Plastik, Erläuterung einiger Neuzugänge im Münchener Ethnographischen Museum (Sitzungsberichte d. kgl. bayer. Akademie d. Wissenschaften, Philosoph.-philolog. u. histor. Klasse, Jahrgang 1915, 6. Abhandlung.) München 1915.

Maaß, Altes chinesisches Porzellan in Zentral-Sumatra. Berlin 1910.

Fay-Cooper Cole, Chinese Pottery in the Philippines, with postscript by Berthold Laufer (Field Museum of Natural History, Publication 162, Anthropological Series, Vol. XII Nr. 1, Chicago 1912.

Burchard, O., Die China-Sammlung Dr. Alexander von Frey, Berlin (Ostasiat. Zeitschrift Jahrgang VI).

Hodgson, Some Old Ming Porcelains, Blue and White (Connoisseur) 1907.

Shernaz and Dilura or the Romantic history of a Pair of Old Chinas Porcelain Vases, 500 years old, Bombay 1906.

Clive-Bell, An expensive „Masterpice" (Pot-Boilers, London 1918).

Börschmann, E., Ein vorgeschichtlicher Fund in China (Provinz Shantung). Zeitschrift f. Ethnologie 43. Jahrg. 1911.

Kershaw, F. S., Note on inscribed Han Pottery Burlington Magazine 1913.

Perzynski, F., Jagd auf Götter, Neue Rundschau 1913.

Perzynski, F., Fälschungen von T'angtöpfereien, Ostasiatische Zeitschrift, II. Jahrg.

Read, C. H., On a T'ang Vase and two Mirrors a from Tomb in Shensi (Man 1901 Nr. 15).

Burchard, Chinesische Kleinplastik (Orbis Pictus, Weltkunst-Bücherei, Bd. XII).

Dillon, Early Chinese Pottery and Porcelain at the Burlington Fine Arts Club (Burlington Magazine Bd. XVII 1910).

Fry, R., The Richard Bennet Collection (Burlington Magazine Bd. XIX 1911).

Jones, A., Old Chinese Porcelain, made from English Silver models (Burlington Magazine Bd. XX 1911/12).

(Crisp, F. A.), Examples of Armorial China (privately printed) 1887.

Zimmermann, E., Wann ist das chinesische Porzellan erfunden und wer war sein Erfinder? (Orientalisches Archiv Bd. II 1911).

Embden, O., Bemerkungen über Professor Dr. Ernst Zimmermanns Chinesisches Porzellan, München 1915.

Rücker-Embden, O., Hobsons Werk über Chinesische Töpferkunst, Ostasiatische Zeitschrift, Bd. V.

Burchard, O., Chinesische Kleinplastik (Orbis Pictus, Weltkunstbücherei, herausgegeben von P. Westheim, Bd. 12), Berlin 1922.

Rackham, B., The Literature of Chinese Pottery a brief survey and review (Burlington Magazine Bd. XXX).

Rackham, B., Early Chinese Pottery a review (Burlington Magazine Bd. XXX).

A rare Mingvase (Burlington Magazine Bd. XXXII).

Hobson, R. L., Chinese Porcelain the collection of the Leonard Gow (Burlington Magazine Bd. XXXV—XXXVIII).

Bowra, C. M., Two Clay Figures of Honan (Burlington Magazine Bd. XXXIX).

Hobson, Lacquer on Ming Porcelain (Burlington Magazine Bd. XL).

KATALOGE.

Franks, A. W., Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery (Science and Department of tbe Committee of Council on Education, South Kensington, London 1878). 2. Auflage. London 1878.

A catalogue of Blue and White Nankin Porcelain, forming the collection of Sir Henry Thompson, illustrated by the Autotypie Process from Drawings by James Whistler. London 1878.

Verzeichnis alter keramischer Gegenstände, in China gesammelt von Prof. Dr. Friedr. Hirth. Berlin 1890.

Ancient Chinese Porcelains and other Curios, belonging to Mr. G. A. Hearn 1894.

(Monkhouse) Catalogue of Blue and White Oriental Porcelain (Burlington Fine Arts Club London 1895).

(Monkhouse) Catalogue of coloured Chinese Porcelain (Burlington Fine Arts Club) London 1896.

Führer durch die Ohlmersche Sammlung, zurzeit aufgestellt im Römer-Museum, Hildesheim. Hildesheim 1898.

Révillot de Muralt, A., Catalogue de la collection de porcelaines anciennes de la Chine et du Japon, appartenant à Mr. R. de M. Genève 1901.

Bushell, St. H., A collection of powdered blue Chinese porcelain in the possession of Bennett (Burlington Art Magazine, Bd. V, 1901).

Dedekam, H., Kinesisk Porcellaen i Kristiania Kunstindustri-Museum. Kristiania 1905.

Bushell, St. W. and Laffan, W. M., Catalogue of the Morgan Collection, New York, Metropolitan Museum of Art, New York 1906 (2. Ausgabe 1907).

Getz, J., Handbook of a collection of Chinese Porcelain, loaned by A. Garland, Metropolitan Museum of Art, New York 1895.

Getz, J., Catalogue of the Macomber Collection of Chinese Pottery, Boston 1909.

Illustrated Catalogue of an Exhibition of Antique Chinese Bronzes, Potteries usw. London, Yamanaka & Co. (1914).

Chinese Corean and Japanese Potteries descriptive Catalogue of loan Exhibition of selected Examples, the Chinese and Corean authenticitated by R. L. Hobson, and the Japanese by Edward Morse with Illustrations in Colour and with a report on early Chinese Potteries by Rose Sickler Williams, New York 1914 (siehe S. 78).

Catalogue of an exhibition of early Chinese Pottery and Sculpture by S. E. Bosch Reitz, New York 1916 (siehe S. 79).

Führer durch die kgl. Porzellansammlung zu Dresden von Ernst Zimmermann mit 10 Abbildungen. Dresden 1914.

Führer durch eine Ausstellung Chinesischer Kunst aus der Sammlung Dr. E. A. Voretzsch 1913 (Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe).

Bennett, Richard, Catalogue of the Collection of old Chinese Porcelain with 14 fine coloured plates 1910.

Brinkley, Descriptive Catalogue of rare Chinese Porcelains sold in New York 1893.

(Marquis), Catalogue des Porcelains Orientales, Emaux et Verrerie. Collection Marquis. Paris 1883.

Japan und Ostasien, Offizieller Katalog des Vereins Ausstellungs-Park München 1909.

Ricci, Seymour de, Catalogue of a Collection of mounted Porcelain, belonging to E. M. Hodgkins Paris 1911, with 24 autotypes in Black and Colour.

Exhibition of early Chinese Pottery and Porcelain. Burlington Fine Art Club. London 1910.

TECHNIK.

Ebelmen, J. J. et Salvétat, A., Recherches sur la composition des matières employées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine en Chine, exécutées à la Manufacture Nationale de Sèvres et présentées à l'Académie des Sciences. Paris 1852.

Vogt, G., Recherches sur les porcelaines chinoises. Études faites sur les matières recueillies à King-Te-Tchen, et envoyées à la Manufacture de Sèvres par Mr. F. Scherzer, Paris 1900 (Bulletin de la Société d'Encouragement No. 4, Tome V, 5. série).

KUNST.

Zimmermann, E., Chinesische Porzellankunst (Kunst und Künstler. Bd. IV, 1905).

ANMERKUNGEN.

[1]) Derartige gelegentliche Erwähnungen finden sich vor allem in der Tsch'a king, der für uns ersten chinesischen Abhandlung über den Tee, die im 8. Jahrhundert von Lu Yü verfaßt worden ist. Der erste, wirkliche Bericht über chinesische Keramik findet sich in den 1322 herausgekommenen Annalen von Fouliang, der in den späteren Ausgaben wieder abgedruckt ist. Siehe Anm. 100 und Bushell, Oriental Ceramic Art. S. 99.

[2]) Vgl. Zimmermann, Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans, Berlin 1908, S. 5 und Jacquemart et le Blant, Histoire de la porcelaine, Paris 1862, S. 35.

[3]) Dessen Berichte über das chinesische Porzellan abgedruckt bei Gulland II S. 307ff.

[4]) Siehe das vorstehende Literaturverzeichnis. Im vorliegenden Werk ist, weil für alle, die sich mit der Geschichte der chinesischen Keramik befassen, wohl am leichtesten zugänglich, die Übersetzung benutzt, die Bushell als Anhang zu seiner S. 5 angeführten Übersetzung der T'ao schuo gegeben hat, und danach auch zitiert worden.

[5]) St. Julien, Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, ouvrage traduit du chinois, accompagné de notes et d'additions par Alphonse Salvétat. Paris 1856.

[6]) Hirth, Ancient porcelain a study in chinese mediaeval industry and trade. Leipzig 1888. Er hat hier auch eine ganze Reihe von sich auf die Erzeugnisse der Sungzeit beziehende weitere Übersetzungen aus chinesischen Quellenschriften gegeben, wie es inzwischen auch Eitel in seinem Aufsatz: Notes on Chinese Porcelain in der China Review Bd. X getan hatte, wodurch unsere Kenntnis über dieselbe weiter bereichert ward.

[7]) Siehe Anmerkung 135.

[8]) Bushell, Oriental Ceramic Art, illustrated by examples from the collection of W. T. Walters with 116 plates in colours and 400 reproduction in black and white. New York 1897.

[9]) Chinese porcelain before the present dynasty by J. W. Bushell (extract from the Journal of the Peking society, Peking, Peitang Press 1886).

[10]) Chinese porcelain, sixteenth century coloured illustrations with chinese Ms. Text, by Hsiang Yuan-P'ien translated and annotated by Stephen W. Bushell, Oxford 1908.

[11]) Dieser bedauernswerte Zufall bestand darin, daß das im Besitz von Bushell befindliche Originalmanuskript im Jahre 1887 verbrannte. Doch hatte glücklicherweise schon der damalige Gesandte in China, M. v. Brandt, von einem chinesischen Künstler eine Kopie anfertigen lassen und letzterer dann noch einige weitere hergestellt, von denen eine Bushell erwarb und in dem oben angeführten Werk veröffentlicht hat. In diesen Kopien scheinen nun die Farben des Originals, die z. T. von den Beschreibungen des Textes abweichen, nicht immer ganz richtig wiedergegeben zu sein. Dies hat dazu geführt, daß namentlich durch Hobson die wissenschaftliche Bedeutung dieses Werkes sehr herabgesetzt worden ist. Meines Erachtens völlig zu Unrecht. Denn hinsichtlich der Zeichnung der wiedergegebenen Gegenstände dürfte auch nicht der geringste Grund vorliegen, an ihrer Richtigkeit zu zweifeln. Und damit haben wir das einzige Werk vor uns, aus dem wir uns, da die besseren Arbeiten der ersten Zeit der chinesischen Porzellanentwicklung für uns so gut wie verschwunden, eine wirkliche sinnliche Vorstellung von diesen zu machen vermögen. Ich halte demnach im Gegensatz zu Hobson dies von Bushell veröffentlichte Werk für eine Quelle allerersten Ranges.

[12]) Description of Chinese pottery and porcelain, being a translation of the T'ao schuo, with introduction notes and bibliography by Stephen W. Bushell, Oxford 1910.

[13]) Vgl. Zimmermann, Entstehung und Bedeutung der Dresdner Porzellansammlung (Dresdner Anzeiger, Sonntagsbeilage 1910, Nr. 21).

[14]) Zimmermann, Entstehung und Bedeutung der Dresdner Porzellansammlung (Dresdner Anzeiger, Sonntagsbeilage 1910, Nr. 21).

[15]) Vgl. Zimmermann, Führer durch die Kgl. Porzellansammlung zu Dresden. Dresden 1914.

[16]) Es handelt sich hier um die auf S. 243 erwähnten Porzellanvasen mit Malereien auf farbigen Gründen, die damals anscheinend nicht nach Europa gelangt sind. Wenigstens ist mir kein einziges Stück bekannt, das nachweislich schon seit dieser Zeit sich hier befindet.

[17]) Siehe Anm. 30.

[18]) Siehe Führer durch die kgl. Porzellansammlung zu Dresden, von Ernst Zimmermann, mit zehn Abbildungen, Dresden 1914.

[19]) Es handelt sich hier vor allem um jene vordem im Besitz König Friedrich Wilhelms I. von Preußen befindlichen sogenannten „Dragonervasen", die König August der Starke von Polen 1717 gegen ein Regiment Dragoner umgetauscht haben soll (siehe Graesse, Die Sage von den sogenannten Dragonervasen in der kgl. Porzellansammlung zu Dresden. Zeitschrift f. Museologie und Antiquitätenkunde, III. Jahrg.), in Wirklichkeit aber wohl bei Überlassung dieses Regiments nur mit in Zahlung genommen hat.

[20]) Diese Bestände sollen in der Hauptsache die Geschenke darstellen, die die englische Ostindienkompagnie der Königin Sophia Charlotte (1668—1705), Tochter des Kurfürsten Ernst August von Hannover, seit 1684 Gemahlin König Friedrich I. von Preußen, gemacht hat.

[21]) Siehe über einige jetzt im Nationalmuseum befindliche Stücke aus diesem Bestande: Münsterberg, Bayern und Asien im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert, Leipzig 1895.

[22]) Siehe den von mir verfaßten Katalog derselben.

[23]) Siehe Verzeichnis alter keramischer Gegenstände, in China gesammelt von Prof. Dr. Friedrich Hirth. Berlin, Sittenfeld 1890.

[24]) Siehe Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln.

[25]) Außer dieser Privatsammlung gibt es jetzt in Deutschland, wo seit über einem Jahrzehnt das Interesse für chinesisches Porzellan mit großer Leidenschaft erwacht ist, noch sehr viele andere, die freilich jener oben genannten nicht gleichkommen. Am bekanntesten ist unter diesen die freilich schon ältere, in China selber gesammelte, zurzeit im Römer-Museum in Hildesheim aufgestellte Sammlung Ohlmer (siehe Führer durch die Ohlmersche Sammlung Chinesischer Porzellane, mit 11 Tafeln und 3 Zinkographien, Hildesheim 1898). Für die frühe Zeit der chinesischen Keramik ist dagegen an erster Stelle die zurzeit freilich in Meran befindliche, z. T. in China selbst zusammengebrachte Sammlung von Sungporzellanen von Dr. Rücker-Embden zu nennen, deren wichtigsten Stücke jetzt auch von ihm in dem in Anm. 56 genannten Werk über die Frühkeramik Chinas in ausgezeichneten Abbildungen herausgegeben worden sind. Dann sei hier darauf hingewiesen, daß es auch in der Schweiz einige Sammlungen von chinesischen Porzellanen gibt, so in Genf die der Stadt vermachte, in einem eigenen Gebäude aufgestellte von Revillot Murat, die aber nur Porzellane des 18. Jahrhunderts enthält, über die auch ein besonderer großer illustrierter Katalog erschienen ist (siehe das Literaturverzeichnis am Ende dieses Werks), sowie auch seit kurzem im Museum zu Basel.

[26]) Siehe A. W. Franks, Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery, London 1879.

[27]) Vgl. Hobson, The Eumorfopoulos collection (Burlington Magazine Vol. XXXIV—XXXVIII). Die übrigen wichtigeren englischen Privatsammlungen, die keramische Erzeugnisse der Sung- und Mingdynastie enthalten, finden sich auf einer der ersten Seiten der großen Publikation der im Jahre 1910 vom Burlington Fine Arts Club veranlaßten Exhibition of early Chinese Pottery and Porcelain 1910 (London 1911) angeführt (siehe vorstehendes Literaturverzeichnis, zu denen noch die von Oppenheim und von Leonard Gow in London hinzuzufügen ist. Über letztere siehe Hobsons Aufsätze im Burlington Magazin Bd. XXXV—XXXVIII). Im übrigen siehe das Verzeichnis englischer Sammler bei Hobson pott. u. porc. I S. XXV.

[28]) Siehe: Grandidier, La céramique chinoise avec 42 heliogravures, Paris 1894.

[29]) Es handelt sich hier vor allem um die von dem S. 30 genannten Ed. Chavannes mitgebrachten chinesischen Schätze.

30) Schweden ist noch sehr reich an älterem chinesischem Porzellan, vor allem dadurch, daß es im 18. Jahrhundert nur eine einzige doch nicht sehr leistungsfähige Porzellanfabrik besaß, die zu Marieberg. nnd die Schweden daher dank ihrer ostindischen Handelskompagnie Porzellan viel länger aus China bezogen, als die übrigen Länder Europas. Es handelt sich jedoch hierbei in erster Linie um Exportporzellane. Die interessanteste Sammlung an solchen ist die des Herrn Konsul Wikander in Stockholm, die sich bestrebt hat, auf diesem Gebiet nur solches mit schwedischen Adelswappen zu sammeln (außer diesem enthält sie noch einige recht gute Eierschalenporzellane des 18. Jahrhunderts (siehe S. 259). Sonst ist hier an erster Stelle die fast nur die früheren Epochen umfassende Sammlung des Kronprinzen von Schweden zu nennen, sowie die recht mannigfaltigen von Iwan Traugott, und der Gräfin Hallwyl in Stockholm. Über diese in den Schwedischen Sammlungen befindlichen keramischen Erzeugnisse siehe meinen demnächst erscheinenden Aufsatz im Jahrbuch für Kunstsammler 1923.

31) Siehe Dedekam, H., Kinesisk Porcellaen i Kristiania, Kunstindustri-Museum, Kristiania 1905.

32) Nach persönlicher Mitteilung. Über das Schicksal derselben nach dem Kriege ist nichts bekannt geworden.

33) Nach Brinkley, China, its History, Arts and Literature, Bd. 9, S. 79.

34) Zur Durchprüfung dieser großen, früher völlig unbekannten, in den Kellerräumen des alten Serais verborgenen Bestände näher zu untersuchen und seine wissenschaftliche Bedeutung festzustellen, erhielt der Verfasser im Herbst 1910 von der türkische Regierung den Auftrag, nach Konstantinopel zu kommen. Er hat dort sämtliche vorhandenen Stücke zu sehen bekommen, wenn auch leider nicht lange genug, um ihren wissenschaftlichen Wert immer im einzelnen erschöpfen zu können und hierüber dann im III. Jahrgange der Kunstzeitschrift Cicerone S. 496ff. ausführlicher berichtet, im übrigen die gewonnenen Resultate dieser Darstellung eingereiht. Sie enthalten in erster Linie die auf S. 117 erwähnten „Seladone" der Sungzeit, sowie Erzeugnisse der Mingzeit, beides in einer Fülle und z. T. auch Schönheit und Größe, wie sie sonst kaum wieder vorkommen dürften. Von diesen sind erstere während des Krieges in der Schatzkammer des Serais zur Aufstellung gebracht, siehe P. Clemen, Kunstschutz im Kriege, Leipzig 1919, S. 201.

35) Sarre, Denkmäler persischer Baukunst S. 41ff. Starke Vergrößerungen der dort wiedergegebenen Aufnahmen des Innern des Gebäudes mit seinen Porzellanschätzen befinden sich in der Dresdner Porzellansammlung, auf denen man sehr gut den Charakter dieser meist der Mingzeit angehörenden, den in der Schatzkammer zu Konstantinopel befindlichen verwandten Stücke erkennen kann.

36) Siehe J. P. Morgan, Catalogue of the Morgan Collection of Chinese Porcelain by S. W. Bushell and W. M. Laffan, New York 1907, der in einer großen mit prachtvollen Abbildungen versehenen und einer kleineren Ausgabe erschienen ist.

37) Diese Sammlung ist nicht allzu umfangreich, doch von höchster Qualität. Zu erwähnen sind vor allem die zahlreichen Beispiele der Porzellane der K'ang-Hi-Zeit mit Malereien auf farbigen Gründen (siehe S. 243).

38) Siehe Catalogue of the Hippisley Collection of Chinese Porcelains, Smithsonian Institute. 2. Ed. Washington 1900.

39) Siehe Laufer, Chinese Pottery of the Han Dynasty, Leyden 1909, und Laufer, The beginnings of Porcelain in China (Chicago 1917, Field Museum of Natural history Publication 192, Anthropological series Vol. XV No. 2.

40) Dann ist hier auch auf die bereits oben erwähnte Sammlung Walters in Baltimore hinzuweisen, deren schönste Stücke, z. T. ausgezeichnet in Farben wiedergegeben, die Illustrationen zu Bushells auf S. 5 erwähntem großem Prachtwerk über das chinesische Porzellan abgegeben haben.

41) Für Mitteilungen über die amerikanischen Privatsammlungen bin ich Herrn Bosch-Reitz, Direktor der ostasiaischen Abteilung des Metroplitan-Museums in New York, zu großem Dank verpflichtet. Nach ihm besitzt in New York noch eine kleinere, aber gute Sammlung von Sungporzellanen (vor allem Seladons) S. K. de Forest. Weitere Besitzer von chinesischen keramischen Erzeugnissen der ersten Perioden findet man angegeben auf der vierten Seite von the Metropolitan Museum of Art. Catalogue of an exhibition of early chinese pottery and sculpture by S. C. Bosch-Reitz, New York 1916. In Amerika hat man verhältnismäßig früh mit dem Sammeln von chinesischen Porzellanen begonnen und

zwar besonders von solchen mit farbigen Glasuren (die daher nirgends so gut vertreten sind, wie hier), da man mit dem Sammeln von alten europäischen Kunsterzeugnissen nur zu bald recht schlechte Erfahrungen gemacht hatte und man sich jenen gegenüber etwas sicherer vor Fälschungen fühlte. Ein neuer Anstoß kam dann durch die rege Sammeltätigkeit Pierpoint Morgans in New York, dessen wundervolle Sammlung, lange Zeit im dortigen Metropolitan-Museum aufgestellt, nach seinem Tode sofort von seinen Augehörigen veräußert wurde. Ein Teil derselben wurde freilich für die Sammlung Frick in New York gerettet und ist durch diesen jetzt in öffentlichen Besitz gekommen.

[42]) L. Martin, Meine letzte Ostasienfahrt. Berlin 1911 S. 264—266.

[43]) Schon seit langem ist es bei den in China lebenden Europäern Mode, Porzellan und seit der letzten Zeit auch die übrigen Erzeugnisse der chinesischen Keramik zu sammeln. Die bedeutendste Sammlung ist jetzt wohl die von Strehleneck in Schanghai. Die Mandarinen besitzen dagegen weniger ganze Sammlungen als einzelne hervorragende Stücke. Der bedeutendste Sammler unter ihnen war der kürzlich verstorbene Tuang-fang; daneben sind Tang Schao-yi, Ch'ing H'uan u. a. zu nennen.

[44]) Daneben gibt es auch zwei größere Sammlungen auf den Sundainseln, und zwar zunächst in Batavia die anscheinend sehr bedeutende von Dr. M. Jacob, die von der Mingzeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts reicht und besonders reich und vollständig ist an Erzeugnissen des 18. Jahrhunderts, daneben aber auch viele Grabfiguren der T'angzeit enthält, dann die von Herrn Roemer in Surabaya. Besonders gerühmt wird in dieser ein Paar von 65 cm hohen Kuan-yin-Figuren, die von ganz einzigartigem Reize sein sollen.

[45]) Jacquemart et le Blant, histoire artistique, industrielle et commercielle de la porcelaine, Paris 1862.

[46]) Franks, A. W., Catalogue of a collection of Oriental Porcelain and pottery, London 1879.

[47]) Du Sartel, La porcelaine en Chine, Paris 1881, u. Grandidier la ceramique Chinoise avec héliogravüres. Paris 1894.

[48]) S. W. Bushell, Chinese Art. Vol. II (Board of education, South Kensington, Victoria- u. Albert-Museum) London 1906.

[49]) Cosmo Monkhouse, A History and Description of Chinese Porcelain with notes by S. W. Bushell London 1901.

[50]) Gulland, W. G., Chinese porcelain with 411 illustrations, London Bd. 1 1899, Bd 2. 1902.

[51]) Hippisley, A. E., A sketch of the history of ceramic art in China, with a catalogue of the Hippisley collection of Chinese porcelain (Smithsonian Institute, United States National Museum) with 22 plates, Washington 1902.

[52]) Brinkley, China, its History, Arts and Literature Bd. 9, London 1904.

[53]) Daneben sind noch von das ganze Gebiet des chinesischen Porzellans umfassenden Werken zu erwähnen: Gorer and Blacker, Chinese Porcelain and Hard Stones, illustrated by 254 pages of gems of Chinese Ceramic and Glyptic. London 1911, 2 Bde., welches Werk in z. T. erträglich gelungenen Farbentafeln eine Auswahl der allerschönsten chinesischen Porzellane, aber freilich fast nur aus der Zeit des 18. Jahrhunderts wiedergibt. Ein wissenschaftlicher Wert kommt daher dieser Auswahl ebensowenig zu, wie dem dürftigen, gar nichts Neues bringenden Texte. Wissenschaftlich interessanter ist dagegen das weiter erschienene Werk: A. W. Bahr, Old Chinese Porcelain and Works of Art in China, being Description and Illustrations of Articles selected from an Exhibition held in Shanghai, November 1911, Cassell and Company, limited, 1911, da es zum ersten Male auch chinesische Porzellane aus dem Besitz chinesischer Sammler abbildet, die zugleich beweisen, daß diese keine anderen Stücke besitzen als wir, und daß auch in den meisten Fällen die in China übliche chronologische Einordnung derselben der hier in vorliegendem Werke gegebenen entspricht.

Dagegen ist mit Hodgson's oberflächlichem Werke How to identify old Chinese Porcelain London 1913, III. Aufl., nicht allzuviel anzufangen, ebensowenig wie mit dem die chinesische Keramik enthaltenden Kapitel des II. Bds. von Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte, in dem, wie in seinen Arbeiten immer, ein reiches Material in flüchtigster Bearbeitung voller Lücken und Irrtümer dem Leser vorgeführt wird.

[54]) Hobson, R. L., Works of the Sung and Yuan dynasties (Burlington Magazine Bd. XV—XVI 1909 u. 1910).

[55]) Burlington Fine Art club. Exhibition of early chinese pottery and porcelain 1910, London 1911.

[56]) Hobson, R. L., Chinese pottery and porcelain, an account of the potters art in China from primitive times to the present day: 2 Vol. London, New York, Toronto, Melbourne 1915: Vor diesen erschien noch a report on ceramic Wares of the Sungdynastie (und auch der der Yuandynastie) by Rose Sickler Williams, abgedruckt in Chinese, Corean and Japanese Potteries, descriptive catalogue of loan exhibition of selected exemples, New York 1914 (und von neuem abgedruckt in The Metropolitan Museum of Art, catalogue of an exhibition of early chinese pottery and sculpture by S. C. Bosch-Reitz, New York 1916). Dieser in China verfaßte Bericht bringt freilich, abgesehen von einigen Angaben von chinesischen Sammlern, nicht zu viel Neues. Danach erschien im Jahre 1922 Hetherington, The early ceramic Wares of China with 100 illustiations, of which twelve in colour, das sich durchaus auf Hobsons oben erwähntes Hauptwerk stützt, bei weitem aber nicht so eingehend ist, wie dieses und auch nicht allzuviel Neues gebracht hat, sowie am Ende desselben Rücker-Embden, Chinesische Frühkeramik mit 42 Abbildungen im Text und 46 Tafeln, davon 24 farbige, sowie einer Karte, Leipzig 1922, das sich vor allem auf eingehende Forschungen über dies Gebiet in China selber stützt. Es konnte leider im vorliegenden Werke nicht mehr benutzt werden.

[57]) Weiteres über die Zusammensetzung des Porzellans siehe in Br. Kerls Handbuch der gesamten Tonwarenindustrie, der besten und ausführlichsten Darstellung dieses Gebiets.

[58]) Heutzutage gebrauchen die Chinesen dem Porzellan gegenüber die Bezeichnung t'ao, yao und tz'u. Doch steht bei keinem fest, wann es diese besondere Bedeutung erhalten hat. Alle sind sie bereits für die Zeit der Handynastie nachweisbar (siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 142). (Für die Bezeichnung tz'u hat es freilich Laufer in seinen beginnings of Porcelain in China S. 103 zweifelhaft gemacht.) Hinsichtlich der Bezeichnungen t'ao und yao wird jedoch einmal berichtet, daß ersteres vor der T'angdynastie viel verwendet worden wäre, dann aber gleich dafür die Bezeichnung yao eingetreten wäre (nach der t'ao lu, Julien a. a. O. S. 27). Alle diese Bezeichnungen bedeuten bei Auflösung ihrer Schriftzeichen jedoch nichts weiteres, als Töpferwaren, Irdenware u. dgl., siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 142).

[59]) Dieser Zufall war, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ganze Reihe von kleinen chinesischen Porzellanfläschchen in altägyptischen (anscheinend nie vorher geöffneten) Gräbern gefunden wurden, von denen eines ungefähr dem 18. Jahrhundert vor Christi Geburt angehörte (Rosellini i Monumenti dell' Egitto usw. Pisa 1834, Vol. II S. 337 u. J. Gardner Wilkinson, Manners and customes of the ancient Egyptians, London 1837, Vol. III S. 106—109). Diese Fläschchen, von denen eins ins Britische Museum, drei andere in den Louvrè gelangten, haben jedoch ganz das Aussehen von den seit dem 18. Jahrhundert nach Christi in China aufgekommenen, dann allgemein verbreiteten Schnupftabaksfläschchen (s. S. 269) und als dann sich ergab, daß die Formen der Schriftzeichen, mit denen Verse auf einigen dieser Fläschchen niedergeschrieben waren, erst in den Jahren 48—33 vor Christi erfunden worden, die Verse selber von auf diesem Gebiet bewanderten Chinesen als die eines Dichters der T'angdynastie aus den Jahren 713—741 nachgewiesen wurden und endlich ganz gleiche Fläschchen in einer modernen Porzellanfabrik Chinas vorgefunden wurden (vgl. Julien, Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, Paris 1856 S. XIV—XIX) war es mit der Legende dieses so hohen Alters des chinesischen Porzellans zu Ende. Trotzdem kann sie noch keineswegs für ganz ausgerottet gelten. Sie findet sich in populären, unwissenschaftlichen Werken bisweilen noch bis auf den heutigen Tag wiederholt.

[60]) T'ao schuo (Description of chinese pottery and porcelain, being a translation of the T'ao schuo by Stephen W. Bushell, Oxford 1910) S. 321, im Kapitel: Invention of pottery, das sowie die Seiten 77—91 die wichtigste und fast einzige Quelle für die Anfänge der chinesischen Keramik darstellt, auf die sich auch die folgenden Ausführungen hierüber stützen.

[61]) Nach der T'ao schuo S. 32 und Maggowan the Imperial history of China, Shanghai 1906 S. 14.

[62]) T'ao schuo S. 78.

[63]) T'ao schuo S. 78.

[64]) T'ao schuo S. 79.

[65]) T'ao schuo S. 32.

[66]) T'ao schuo S. 33 und nach einem Werk des 5. Jahrhunderts (siehe Hobson pottery u. porcelain I S. 2 Anm. 1.).

[67]) A. Conradi, China (in Pflugk-Hartungs Weltgeschichte Berlin, Geschichte des Orients S. 503).

[68]) T'ao schuo S. 33. Da in diesem Abschnitt alle Angaben historisch angeordnet sind, so kann sich diese nur auf die Zeit der Tschoudynastie beziehen.

[69]) Siehe das Kapitel: the potters wheel in B. Laufer, the beginnings of porcelain in China (Field Museum, publication 192 Anthropological series) Vol. XV Nr. 2 S. 170ff.

[70]) T'ao schuo S. 33.

[71]) T'ao schuo S. 33 u. 34.

[72]) Vgl. Hobson, pottery and porcelain I S. 3. Darnach heißt es in einer in der t'ao lu wiedergegebenen Quelle des 5. Jahrhunderts vor Christi, daß Ornamentation von dem Verdienst der Töpferei abzöge. Der hier verwandte Ausdruck für Töpferei (wên t'sai) besagt: Muster, helle Farben, die aber schwerlich Schmelzfarben bedeuten können, da die Anwendung farbiger Schmelze, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird, kaum vor der Hanzeit anzunehmen ist (s. S. 35).

[73]) Das geht wohl schon daraus hervor, daß viele Gefäße, wie oben angegeben, durch Formung hergestellt wurden.

[74]) Über die Sitte der Grabbeigaben in China siehe J. J. M. de Groot, the Religious System of China, Leyden 1894 Vol. II.

[75]) B. Laufer, chinese pottery of the Handynasty, Leiden 1909 S. 10 u. Taf. 1 u. 2.

[76]) Abgebildet bei Hobson, pottery a. porcelain I Taf. I Nr. 1.

[77]) Abgebildet in collection Wannieck 1913 Tafel II links unten. Dieser zeigt auch schon einen kleinen Griff, sowie einen röhrenförmigen Ausguß.

[78]) Abgebildet bei Hobson, pottery a. porcelain I Taf. I Nr. 2.

[79]) Daneben scheinen jetzt in China auch nur durch die Hand geformte Töpferarbeiten aufgefunden zu sein (vgl. B. Laufer, the beginnings of porcelain in China S. 171), die aber wohl einer viel früheren Zeit angehören dürfte.

[80]) Laufer, chinese pottery of the Han dynasty S. 12ff. u. Taf. III. Diese Funde wurden von dem amerikanischen Missionär Frank H. Chalfant in Wei hien gemacht.

[81]) Conradi, A., China in Pflugk-Hartung, Weltgeschichte Bd. 550, Geschichte des Orients, S. 550.

[82]) Siehe Hirth, Zur Geschichte des Glases in China (Chinesische Studien, München-Leipzig 1890) und Laufer, the beginnings of Porzelain in China S. 140.

[83]) Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, München-Leipzig 1896.

[84]) Hobson, pottery a. porcelain I S. 15 (nach der T'ao lu).

[85]) Nach den zuerst 1270 herausgegebenen Annalen von Fou-liang und Hobson, pott. a. porc. I S. 141.

[86]) T'ao schuo S. 93.

[87]) T'ao schuo S. 95. Wenigstens befanden sich zwei solche Becher am Ende des 17. Jahrhunderts in einer Sammlung, die aus dem Grabe des im Jahr 33 n. Chr. verstorbenen Insurgentenführers Wei Hsiao stammen sollten.

[88]) T'ao schuo S. 95.

[89]) Laufer, the beginnings of porcelain in China, Chicago 1917 S. 141. Der Sinn des chinesischen Worts liu li ist jedoch leider noch immer nicht ganz klar. Soviel jedoch dürfte aus dem, was Hirth in seinen chinesischen Studien S. 62ff., sowie Laufer in the beginnings of porcelain in China S. 138ff. hierüber erbracht haben, hervorgehen, daß er ein ziemlich vielsagender war, daß er zunächst eine Art Edelstein oder Edelgestein bedeutet hat, dann aber wegen seiner Durchsichtigkeit auch Glas und endlich auch aus gleichem Grunde die Glasur oder Glasmasse. Heute scheint dieser Ausdruck nach Hirth freilich zunächst im Gegensatz zu po-li, das durchsichtiges Glas bedeutet, undurchsichtiges zu bezeichnen. Ganz überzeugend sind zwar Laufers Gründe für seine Annahme, daß die oben angegebenen mit liu li bezeichneten Arbeiten keramische gewesen sein müssen, nicht. Er meint, weil die Chinesen niemals Gläser für gewöhnliche Zwecke anwandten und Wein in China heiß getrunken wird, sie hierfür keine aus Glas hergestellten Gefäße verwandt haben können. Aber hinsichtlich des ersteren können Ausnahmen wohl die Regel bestätigen, hinsichtlich letzterer braucht man doch nur zu bedenken, daß wir doch auch aus Gläsern heiße Getränke, wie Tee, Punsch u. dgl. zu uns nehmen. Auch ist es nach allem, was wir von glasierten Erzeugnissen dieser Zeit kennen, wenig wahrscheinlich, daß es damals in China

schon wirklich (vor dem Porzellan) solche gab, die in dieser Beziehung den Glasfabrikaten überlegen waren.

[90]) Laufer, beginnings of porcelain S. 141.

[91]) T'ao schuo S. 133.

[92]) Laufer, beginnings of porcelain, S. 145: in der Nan tschou i wu tschi, verfaßt von Wan Chen: the principal material underlying liu-li is stone. In order to make vessels from it, it must be worked by means of carbonate of soda (wörtlich natürliche Asche). The latter has the appearanc of yellow ashes, which are found on the stores of the southern sea and are suitable also for the washing of clothes. When applied, it does not require straining; but it is thrown into water and becomes slippery like moss-covered stones. Withouth these ashes the material cannot be dissolved.

[93]) T'ao schuo S. 96.

[94]) Flinders Petrie, the arts and crafts of ancient Egypt, London u. Edinburgh S. 107.

[95]) Hobson, pott. a. porc. I S. 9.

[96]) Hirth, Chinesische Studien S. 63.

[97]) Hirth, Chinnsische Studien S. 64.

[98]) Laufer, beginnings S. 140 u. 143. In diesem Falle braucht aber liu-li wohl nicht Glas, sondern kann wohl eher Edelgestein bedeuten.

[99]) Laufer, beginnings S. 140, nimmt zwar an, daß den Chinesen zunächst nur die Glasurmasse überbracht worden wäre und zwar, weil angeblich unter dem Kaiser Wu (140—86 v. Chr.) Abgesandte über See geschickt sein sollen zum Ankauf von p'i-liu li. Das kann ja, wenn hierunter wirklich Glas oder Glasurmasse zu verstehen ist, damals auch wohl geschehen sein. Doch kann bei dem bekannten Erfindungstalent der Chinesen diese hier gar wohl bald nachgebildet sein, auch wenn Hirth, Chinesische Studien S. 65 u. 66 mehrere Stellen aus chinesischen Quellen anführt, nach denen die Herstellung von Glas in China nicht vor dem 5. Jahrhundert n. Chr. gelungen sein soll. Denn gegen diese Ansicht Hirths spricht, wie die anscheinend aus der Hanzeit erhaltenen Gegenstände zu beweisen scheinen (s. oben S. 31), die anscheinend ganz allgemeine Verwendung der Glasur selbst bei den gewöhnlichsten Gegenständen dieser Zeit, die kaum denkbar erscheint, wenn damals alle Glasurmassen aus dem Ausland hätten bezogen werden müssen. Auch dürfte vielleicht aus den von Hirth angegebenen Stellen (zu denen noch eine Angabe der T'ao schuo S. 100 hinzukommt) kaum etwas anderes hervorgehen, als daß damals China von auswärts die Kunst überbracht wurde, Glas in allen Farben (wie solches im 4. Jahrhundert n. Chr. tatsächlich aus dem östlichrömischen Reich nach China gebracht wurde; siehe Hirth a. a. O. S. 63 u. 67) und dann auch Gefäße aus Glas herzustellen. Somit kann die Glasur oder Glasmasse in China gar wohl schon früher bekannt gewesen sein; nur konnte man ihr noch nicht alle Farben geben und aus ihr Gegenstände herstellen.

[100]) Julien a. a. O. S. XX. Bushell, Chinese Art. II S. 17. Diese Annahme scheint sich in erster Linie auf die Angaben der zuerst 1270 herausgekommenen Annalen von Fou-liang, der Hauptstadt des Bezirks, in dem der wichtigste Porzellanfabrikation Chinas, King-tê tschên liegt zu stützen, die in dem beigefügten Kapitel über Porzellanverwaltung behauptet, daß nach der örtlichen Überlieferung die keramischen Werkstätten zu Hsin-p'ing (dem damaligen Namen für Fou-liang) in der Zeit der Handynastie begründet worden wären, und ihr Betrieb dann keine Unterbrechung mehr gefunden hätte. Wer aber kann beweisen, daß damals hier schon wirklich Porzellan hergestellt wurde? Aus Kaolin, das hier in der Tat in reicher Fülle vorhanden ist, können auch ganz andere keramische Arbeiten hergestellt werden und werden dies auch, so bei uns aus dem Colditzer Ton, mittels dessen Böttger in Dresden das Porzellan nacherfand, jetzt bloß Steingutarbeiten. Aber auch das vermeintliche Aufkommen eines anscheinend neuen Ausdrucks für keramische Arbeiten, tz'u in dieser Zeit beweist nicht, daß damals schon Porzellan hergestellt ward, wie z. B. Bushell, Chinese Art. II 14, 17 u. 20 gemeint hat. Denn, wie bereits erwähnt (s. Anm. 58), hat der Sinn derartiger Ausdrücke in China stark geschwankt. Es könnte meines Erachtens, wenn man annimmt, daß in der Zeit der Handynastie zuerst glasierte Gefäße hergestellt worden sind, auch diese bedeuten, die zunächst wohl gegenüber unglasierten einen noch größeren Gegensatz darstellten, als das Porzellan gegenüber minderwertigeren keramischen Erzeugnissen. Außerdem aber dürfte nach Laufer (beginnings S. 103) durchaus nicht feststehen, daß

dieses Wort auch tatsächlich in der Hanzeit vorkommt, da es sich allein in der Shuo wen, dem oftmals später wieder herausgegebenen Wörterbuch der Hanzeit findet, doch nicht nachweisbar ist, ob es sich auch in der ersten im Jahre 100 n. Chr. herausgekommenen Ausgabe desselben schon befand.

[101]) Der reichste Bestand (mehrere hundert Stück) befindet sich im Field Museum zu Chicago (hierüber Laufers grundlegendes Werk: Chinese pottery of the Han dynasty publication of the East asiatic committee of the American Museum of the Natural history; the Jacob H. Schiff Chinese expedition, Leiden 1909). Außerdem mehr oder weniger in allen Kunstmuseen, die chinesische Abteilungen enthalten, in Deutschland auch in mehreren Völkerkundemuseen, so vor allem dem in Bremen.

[102]) Siehe Th. Torranee, Burial customs in Sze-chuan (Journal of the North-China branch 1910 u. L. Scherman, Zur altchinesischen Plastik, Erläuterungen einiger Neuzugänge im Münchner Ethnographischen Museum (Sitzungsberichte d. kgl. bayr. Akademie d. Wissenschaften, Philosoph.-philolog. u. hist. Klasse, Jahrgang 1915, 6. Abhandlung) München 1915.

[103]) Siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 9. Meist haben sich freilich Datierungen dieser Stücke immer als nachträglich hinzugefügt herausgestellt. Siehe Kershaw, The inscribed Vase of the Dana Collection. Burlington Magazine 1913 und Hobson, pott. a. porc. II S. 304.

[104]) Siehe Chavannes, la sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han, Paris 1893 u. Mission archéologiques dans la Chine septentrionale, Paris 1909.

[105]) Allerdings hat Börschmann in seinem Aufsatz: Ein vorgeschichtlicher Fund aus China, Provinz Schantung (Zeitschrift f. Ethnologie 43. Jahrg. 1911 S. 153) auf einen in Flußaufschwemmungen gefundenen hartgebrannten, sauber aufgedrehten und mit zwei geriefelten Henkeln versehenen Topf hingewiesen, der glasiert ist und den er auf Grund der Berechnung des Alters dieser Aufschwemmungen in das Jahr 500 v. Chr. setzt. Doch sind derartige Berechnungen viel zu unsicher und entspricht auch dieser Topf zu wenig dem, was wir sonst aus dieser Zeit kennen, als daß dies Stück schon wirklich als Zeichen früherer Anwendung der Glasur in China genommen werden kann.

[106]) Siehe die chemische Analyse derselben bei Laufer, beginnings S. 92.

[107]) Hobson, pottery a. porcelain I S. 11.

[108]) Diese scheinen auch oft innen gelb glasiert zu sein.

[109]) Siehe zum Folgenden vor allem die vielen Abbildungen in Laufers Chinese pottery of the Han Dynasty.

[110]) Eine solche abgebildet in B. Laufers Werk über Jade.

[111]) Laufer, Chinese pottery of the Han dynasty S. 175ff.

[112]) Abgebildet bei Hobson, the Eumorfopoulos collection II Burlington Magazine CXCI, Vol. XXXIV. Ein verwandtes Gebilde auch bei Wannieck, Catalogue Taf. IV und ein eine Flasche vor sich haltender sitzender Mann von unchinesischem Aussehen bei Hobson ebendaselbst III Taf. 2, der aber vielleicht schon einer etwas späteren Zeit angehört.

[113]) Laufer, Chinese pottery Taf. XXXV.

[114]) Laufer, Chinese pottery Taf. L.

[115]) Siehe in Laufer, Chinese pottery S. 151 die Abbildung des der Si ts'ing ku kien entnommenen Deckelgefäßes.

[116]) Einmal auch auf einer Hydra (Drachen). Laufer, Chinese pottery Taf. LI.

[117]) Laufer hält dies in seinem Chinese pottery merkwürdigerweise für Wolken? Da aber Tiere auf diesen stehen, können dies, was auch sonst viel wahrscheinlicher ist, nur Felsen sein, die in ihrer Durchlöcherung so als die Urbilder jener durchbrochenen Felsbildungen erscheinen, die später für die chinesische Kunst so typisch werden sollten.

[118]) Abgebildet bei Laufer, Chinese pottery Taf. LX.

[119]) Laufer, Chinese pottery Taf. XXV und S. 282.

[120]) Laufer, Chinese pottery Taf. XVI u. XVII.

[121]) Laufer, Chinese pottery, Taf. XXVI.

[122]) Laufer, Chinese pottery S. 217ff,, 236f.

[123]) Siehe hierüber Laufer, Chinese pottery S. 236ff.

[124]) Laufer, Chinese pottery S. 144 und Taf. XLIV.

[125]) Hobson, pottery a. porcelain I S. 12 u. Taf. 2 Nr. 2.

[126]) Hobson, pottery a. porcelain I S. 12 u. Taf. 2. Nr. 3. Die Form dieser Vase ist ganz die der Vasen der Hanzeit, nur etwas vergrößert und weniger fein gearbeitet.

[127]) Laufer, Chinese pottery S. 262. Weitere Abbildungen figürlicher Schöpfungen dieser Zeit bei Scherman a. a. O. S. 12ff. und Catalogue of an exhibition of early Chinese Pottery and sculpture by Bosch-Reitz (the Metropolitan Museum of Art, New York 1916, Nr. 309—313).

[128]) Laufer, Chinese pottery of the Han pottery S. 262.

[129]) Schermann, Zur altchinesischen Plastik Abb. 1a u. b.

[130]) Laufer, Chinese pottery S. 300ff.

[131]) Laufer, Chinese pottery S. 301. Er gibt hier auch an, wodurch diese Fälschungen zu erkennen: nämlich durch die Masse, die bröckliger, schlechter zubereitet und auch nicht klingt, dann durch die steifere Zeichnung und schlechtere Ausführung.

[132]) Julien a. a. O. 4.

[133]) Julien a. a. O. 4.

[134]) Julien a. a. O. 3.

[135]) Das chinesische Wort ts'ing bedeutet sowohl grün, wie blau. Wenn demnach, wie hier und auch bei vielen anderen keramischen Erzeugnissen Chinas diese als ts'ing bezeichnet werden, so ist es unmöglich zu sagen, welche Farbe gemeint ist, wenn nicht noch, wie häufig, andere Bestimmungsmöglichkeiten, so vor allem durch Vergleiche mit Gegenständen der Natur vorliegen. Es ist einer der Hauptfehler der Übersetzung der T'ao lu durch Julien gewesen, daß er den Doppelsinn dieses Wortes nicht beachtet, vielmehr dasselbe immer mit blau wiedergegeben hat, wodurch er viel Verwirrung in die Auffassung hinsichtlich der Anfänge der chinesischen Keramik gebracht hat. Die Beseitigung desselben ist dann ein Hauptverdienst der in Anm. 6 genannten Schrift Hirths gewesen. Übrigens ist doch, was bis jetzt übersehen zu sein scheint, Julien wenigstens einmal, bei Erwähnung der Erzeugnisse von Lungts'üan (s. S. 56) auf Grund einer Angabe Père d'Entrecolles ein Zweifel hinsichtlich dieser Übersetzung aufgestiegen.

[136]) An anderer Stelle ist in dieser Zeit auch einmal von p'ia tz'u die Rede (T'ao schuo S. 97), wobei p'iao erklärt wird als die helle Farbe entfernter gut bewaldeter Berge, mithin wohl ein zartes Blaugrün andeuten soll.

[137]) T'ao schuo S. 98.

[138]) Siehe über diese Erzeugnisse B. Laufer, the beginnings of porcelain in China (Field Museum. Publication 192. Anthropological Series, Vol. XV Nr. 2 Chicago 1912) S. 79—109.

[139]) Siehe Laufer, beginnings S. 82ff.

[140]) Alle von Laufer in China aufgefundenen Stücke abgebildet in seinem the beginnings of Porcelain in China Pl. I, III—X.

[141]) Über die Masse und Glasur dieser Stücke siehe die Untersuchungen über dieselben durch Nichols in Laufer, Beginnings S. 86ff. Der Unterschied gegenüber der sonst in China üblichen Porzellanglasur besteht eigentlich nur in einem geringeren Prozentsatz von Silica (SiO^2) und dem Vorhandensein von Eisenoxyd (FeO).

[142]) Dies ist allerdings die Annahme von Nichols in Laufer, beginnings of Porcelain S. 87. Aber auf Grund chemischer Analysen kann man bekanntlich kein Porzellan feststellen, da alle reinen Tone dieselbe chemische Zusammensetzung besitzen. Es kann dies nur durch mikroskopische Untersuchungen von Dünnschliffen geschehen. Diese jedoch haben meiner Ansicht nach kein hierfür ausreichendes Resultat ergeben.

[143]) Die erste Erwähnung von weißem Ton (pai-ngo) findet sich (nach Laufer, beginnings S. 113) in der vor dem 5. Jahrhundert n. Chr. anzusetzenden Pie lu angeführt, in der Pen ts'ao. In dieser heißt es, daß weißer Ton (pai-ngo) von den Bergen und Tälern des Bezirks von Han-tan kommen und zu jeder Jahreszeit gewonnen werden können. Damit ist die Bekanntschaft der Chinesen mit diesem um mindestens 150 Jahre früher nachgewiesen, als Hirth es in seiner Ancient chinese porcelain S. 3 getan hat.

[144]) Hobson, pottery a. porcelain I S. 147.

[145]) Hobson, pott. a. porc. I S. 147.

146) Siehe Hirth, Ancient chinese porcelain S. 4. Die Übersetzung Hirths von pai tz'u als weißes „Porzellan" ist aber nicht anzunehmen, da es nicht feststeht, ob tz'u damals schon ganz allgemein den Sinn von „Porzellan" hatte (vgl. Anm. 58).

147) Hirth a. a. O. S. 4.

148) T'ao schuo S. 98.

149) T'ao schuo S. 99.

150) Julien a. a. O. S. 81.

151) Bushell, Oriental ceramic Art S. 147.

152) Julien a. a. O. S. 81.

153) Julien a. a. O. S. 82. Dagegen kommt der von der T'ao schuo S. 99) erwähnte, in diesem Zusammenhange oft angeführte, in dieser Zeit lebende Ho-tschou hier jetzt nicht mehr in Betracht, da die betreffende Stelle, wie Hobson (pottery a. porcelain I S. 143) nachgewiesen, nichts weiter zu besagen scheint, als daß dieser, da damals die Kunst, Glas herzustellen, verloren gegangen war, solches mit Hilfe von grünen Tonwaren (lü tz'u) hergestellt hätte, d. h. wohl mit Benutzung ihrer Glasur. Diese Stelle hat demnach nur noch Bedeutung für die Geschichte der chinesischen Glasindustrie. Ebensowenig aber besagt auch hier das damalige Vorhandensein von Porzellan der von Laufer, Beginnings of porcelain in China S. 95 angeführte Bericht eines chinesischen buddhistischen Priesters, der von 671—695 Indien besuchte und angibt, daß es ursprünglich in Indien weder „Porzellan (tz'u) noch Lack gegeben hätte. Denn wie in Anm. 58 bereits angegeben, kann die Bezeichnung tz'u jegliches keramisches Erzeugnis bezeichnen und daß es dies hier tut, beweist der sich gleich anschließende Satz „Porzellan (tz'u) wenn glasiert, ist ohne Zweifel sauber." Denn daß es damals schon unglasiertes Porzellan (biscuit) gegeben hätte, ist doch kaum anzunehmen.

154) Auch später ist das Porzellan noch oft mit Jade verglichen worden.

155) Auch ist der Chinese nie zu einer systematischen Einteilung der keramischen Erzeugnisse gelangt, wie eine solche ja auch bei uns erst im Anfang des 19. Jahrhunderts durch Alex. Brogniart, dem damaligen berühmten Techniker der Sèvres-manufaktur erfolgt ist. Auch bei uns gingen daher die keramischen Benennungen vor dieser Zeit stark durcheinander und auch bei uns wird man vor dieser Zeit nicht viel Erwähnungen des Porzellans finden, bei denen ausdrücklich von seiner Durchscheinbarkeit die Rede ist. Diese galt beim Porzellan eben hüben wie drüben für etwas ganz Selbstverständliches. Aus diesem Grunde aber sollte man nicht so ohne weiteres, wie dies oft ohne irgendeinen Beweis geschehen, behaupten, daß die Chinesen auf die Durchscheinbarkeit des Porzellans keinen Wert gelegt hätten. Die Erscheinung ihrer besten Leistungen auf diesem Gebiet mit ihrer schönen, durchsichtigen Masse spricht dagegen doch eine zu beredte Sprache.

156) Wenigstens fängt die von Julien übersetzte King-te tschin thao lu mit diesen beiden Ereignissen eigentlich erst an.

157) Reinaud, Relation des voyages faits par les Arabes et les Persans dans l'Inde et à la Chinese, Vol. I S. 34.

158) T'ao schuo S. 36, wo es heißt: die Kunst der Töpferei blühte während der T'angdynastie.

159) T'ao schuo S. 37.

160) Laufer, beginnings S. 99.

161) Hirth, Ancient porcnlain S. 4.

162) T'ao schuo S. 34ff. Julien a. a. O. S. 28. Die Erzeugnisse dieser Fabrik wurden meist nach dem Namen des Bezirks Hing-yao oder ähnlich genannt. Doch geht aus T'ao schuo S. 36 u. 104 deutlich hervor, daß sie zu Neï-k'iu hergestellt wurden.

163) T'ao schuo S. 35 u. 107.

164) Laufer, beginnings S. 99.

165) Julien a. a. O. S. 33. Die Beschreibung kann sich aber auch erst auf die Sungzeit beziehen, da in dem Bericht der T'ao lu diese und die T'angzeit hier zusammengefaßt sind.

166) Julien a. a. O. S. 20. Hier ist dasselbe zu sagen, wie in der vorhergehenden Anmerkung.

167) Julien a. a. O. S. 20.

168) Julien a. a. O. S. 20.

169) Julien a. a. O. S. 7.

170) Julien a. a. O. S. 10. Julien übersetzt dort nicht ganz richtig: des veines imitant les rides de l'eau.

171) Julien a. a. O. S. 8 und T'ao schuo S. 36 u. 103.

172) Laufer, beginnings S. 99.

173) T'ao schuo S. 38.

174) Julien a. a. O. S. 7. Über die Bedeutung des Wortes ts'ing siehe Anm. 135.

175) T'ao schuo S. 125.

176) Laufer, beginnings S. 99.

177) Als bräunlich (ho) bezeichnet von der Tsch'a-king. Die T'ao lu nennt sie dagegen nach der Ko ku yao lan in der Übertragung von Julien (a. a. O. S. 5) noir-jaune, in der von Hobson-Giles dagegen: yellowish black. Sie waren vielleicht, da gelb- oder gelblichschwarz an sich keinen Sinn ergibt, gelb und schwarz gefleckt oder außen gelb und innen schwarz glasiert (oder umgekehrt), wie ja auch einige der mit der Hanzeit in Verbindung stehenden Stücke in dieser Weise verschiedenfarbige Glasuren zeigten (s. S. 31).

178) Julien a. a. O. S. 5. Die Provinz Kiangan, deren Name südlich des Yangtsekiang bedeutet, umfaßte damals die heutigen Provinzen Tschêkiang, Fukien, Kiangsi und Hunan, sowie die südlich vom Yangtse gelegenen Teile der Provinzen Kiangsu, Anhui und Hupeh, den südöstlichen Teil der Provinz Ssetschuan und den nordöstlichen Teil der Provinz Kiangsi. Unter der Sungdynastie errichtete man die beiden Provinzen Kiangnan-Ost und Kiangnan-West; diese umfaßten aber nur die heutigen drei Provinzen Kiangsu, Anhui und Kiangsi. Im Anfang der Ts'ingdynastie errichtete man die Provinz Kiangnan, die die beiden heutigen Provinzen Kiangsu und Anhui umfaßte. Wenn diese Provinz auch Kiangnan hieß, so gehörten zu ihr doch auch nördlich des Yangtsekiang gelegene Gebiete. Unter K'ang-Hi teilte man diese Provinz in die beiden Provinzen Kiangsu und Anhui. Danach liegt Sutschou in der heutigen Provinz Anhui.

179) T'ao schuo S. 34, 103 u. 107; Julien a. a. O. S. 6.

180) Sie werden zunächst auch wieder mit dem sowohl grün, wie blau bedeutenden (s. Anm. 135 ts'ing bezeichnet, daneben jedoch, wie oben angegeben (siehe Bushell, Chinese porcelain S. 11), ihre Farbe auch mit dem Blau ferner Hügel oder dem Gefieder des Königsfischers (ts'ui sê, siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 37), einem Vogel mit blaugrünem Gefieder verglichen.

181) T'ao schuo S. 35.

182) Dies geht aus der T'ao lu (Julien a. a. O. S. 6) hervor: wenn sie blau (ts'ing) sind, eignen sie sich besser für Tee. Demnach muß es hier wohl Erzeugnisse auch von anderer Farbe gegeben haben, oder die Glasur fiel hier bisweilen ebenso bleich aus, wie bei den späteren blau glasierten Porzellanen (s. S. 80 u. 84).

183) T'ao schuo S. 36 u. 104.

184) Julien a. a. O. S. 777.

185) T'ao schuo S. 169.

186) Laufer, beginnings S. 147.

187) Siehe Anmerkung 99.

188) Laufer, beginnings S. 146.

189) Überhaupt müssen wir uns die besten Erzeugnisse dieser, wie auch der folgenden Zeit, der der Sungdynastie, wohl ganz bedeutend feiner vorstellen, als dies heute zumeist zu geschehen pflegt auf Grund der Erscheinung der aus diesen Zeiten wirklich erhaltenen Stücke, die jedoch, weil Grabbeigaben oder da sonst sich naturgemäß nur die dickwandigen erhalten haben, keineswegs die besseren Erzeugnisse derselben darstellen. Die von Prof. Sarre in Samarra aufgefundene Scherbe (s S. 64), auf die oben angedeutet ist, spricht in dieser Beziehung eine zu beredte Sprache, die durch die Schilderungen der Erzeugnisse dieser Zeit seitens der chinesischen Quellen ja nur vollauf bestätigt wird.

190) Außer bei den oben erwähnten siehe T'ao schuo S. 107: carved fish saucers, die dort als Unterschalen (für Weinbecher) in Form von Fischen erklärt werden.

191) Über diese Teegesellschaften siehe T'ao schuo S. 124.

192) T'ao schuo S. 107.

[193]) Den größten und wertvollsten Bestand an Stücken der T'angzeit enthält die Sammlung Eumorfopoulos in Clandon regis bei London, dann wohl die Sammlung S. T. Peters in New York und das (namentlich Grabfiguren) Field Museum of Natural History in Chicago). Allerdings werden diese Arbeiten jetzt auch schon sehr stark gefälscht (siehe den Aufsatz hierüber von Percynski in der Ostasiat. Zeitschrift 1914 S. 464). Manche dieser Fälschungen fallen jedoch auf durch die Trockenheit ihrer Glasuren. Auch sind bei den nach den auf S. 59 beschriebenen Stücken hergestellten die verschiedenfarbigen Glasuren viel plumper nebeneinander gesetzt und ineinander verlaufen.

[194]) Hobson, pottery a. porcelain S. 26.

[195]) De Groot, the religious System of China, Leyden 1894 Vol. II S. 696.

[196]) Hobson, pottery a. porcelain I S. 20.

[197]) Es sind wenigstens nie bis jetzt solche mit den für die T'angzeit so charakteristischen Glasuren aufgefunden worden. Freilich ist nicht ausgeschlossen, daß solche, wie dies später bei den Grabbeigaben geschah, aus vergänglichen Stoffen hergestellt worden sind.

[198]) Hobson, the Eumorfopoulos collection (Burlington Magazine Vol. XXXVIII S. 20).

[199]) Hobson, pottery a. porcelain I S. 25.

[200]) Siehe die japanische Publikation über dies Schatzhaus: Toyei Shuko, illustrated Catalogue of the ancient imperial treasure called Sho-so-in by Omura Seigai, Tokyo 1910 Nr. 154—156. Abbildungen derselben bei Münsterberg. Chinesische Kunstgeschichte Bd. II, S. 234—237.

[201]) Sarre, Fr., die Kleinfunde von Samarra und ihre Ergebnisse. für das islamitische Kunstgewerbe (Islam, Zeitschrift f. Geschichte u. Kultur d. islamischen Orients) Bd. V S. 182. Auf dem Orte, wo Samarra gelegen, hat sich später freilich wieder eine kleine Ansiedlung befunden. Diese ist jedoch nach Prof. Sarres persönlicher Mitteilung zu unbedeutend gewesen, um für die hier gemachten zahlreichen mannigfaltigen und auch künstlerisch wie technisch hochstehenden Scherbenfunde in Betracht kommen zu können.

[202]) Hobson, pott. a. porc. I S. 28.

[203]) Hobson, pottery a. porcel. I S. 24.

[204]) Merkwürdigerweise scheint wenig bekannt zu sein, wo diese vielen Grabfunde in China gemacht worden sind. Wenigstens findet sich hierüber bis jetzt kaum etwas angegeben. Ausnahmen bilden nur diejenigen, die Chavannes in Honan aufgefunden hat. Siehe Chavanners Objets chinois trouvés dans la province de Honan, Bulletin des Musees de France 1908 No. 4. Einige figürliche Arbeiten davon abgebildet bei Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte II S. 240, sowie 2 Figuren, die Hamilton Bell abbildet in seinem Aufsatz, die angeblich in der Provinz Honan gefunden sein sollen.

[205]) Abbildung bei Hetherington the early ceramic Wares of China, Taf. 8.

[206]) Auf die sassanidischen Einflüsse auf die Keramik der T'angzeit hat zuerst aufmerksam gemacht: Martin in seinem Aufsatz: A chinese Jug of Sassanian form (Burlington Magazine 1912 S. 357). Über die griechisch-römischen Einflüsse siehe H. Bell, the pottery of the T'angdynastie and its late classic affinition, Burlington Magazine Bd. XXVI.

[207]) Nur einmal findet sich hier noch das für die Hanzeit so typische Motiv des rückwärtsschießenden Bogenschützen (siehe S. 34).

[208]) Ein solcher Satz z. B. im Besitz von Dr. O. Burchard in Berlin.

[209]) Abgebildet bei Hetherington, the early ceramic wares of China, Taf. 8 No. 3.

[210]) Abgebildet bei Hetherington, the early ceramic wares of China, Taf. 10, Fig. 2.

[211]) Hobson, the Eumorfopoulos collection, Burlington Magazine Bd. XXXVI S. 27.

[212]) Siehe Anm. 206.

[213]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 9 No. 3.

[214]) Siehe Hobson, pott. a. porc. I Taf. 14 Nr. 1.

[215]) Abgebildet in Wanniecks Katalog chinesischer Erzeugnisse. Auch hier weist die Form der Füße wohl auf indisch-buddhistischen Einfluß hin.

[216]) Abgebildet bei Hetherington, the early ceramic ware of China Taf 8 No. 3.

[217]) Abgebildet bei Hobson, the Eumorfopoulos collection, Burlington Magazine Bd. XXXV Taf. II Fig. 6.

218) Siehe Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst S. 13ff.

219) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 13, Fig. 1.

220) Abgebildet in the Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery a. sculpture unter Nr. 1.

221) Laufer erklärt sie in seinem Werk über Jade z. B. als Wünschelrute.

222) Ein besonders reiches Stück dieser Art abgebildet bei Hobson I Taf. 14 Fig. 4.

223) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 14 Fig. 3.

224) Ein Topf, der oben mit derartigen Ranken verziert ist in the Catalogue of an exhibition of early Chinese pott. a. sculpture unter Nr. 12.

225) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 11 Fig. 1.

226) Bei schwachgebrannten porösen Stücken diente sie dazu, dieselben für Flüssigkeiten undurchdringbar zu machen. In diesem Falle mußte sie natürlich das ganze Gefäß überziehen.

227) Auch scheinen in dieser Zeit noch die grünen Glasuren der Hanzeit verwandt zu sein, da Stücke mit solcher in Turfan gefunden worden sind; siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 16 Daneben kommen auch Stücke, die als Übergangsstücke anzusehen sind, vor, so einige Vasen im Britischen Museum aus dunkelgrauem Steinzeug und gefleckter grünbrauner Glasur, die, wie dies schon die S. 39 besprochenen, vielleicht der Zeit der Weïdynastie angehörenden Stücke gezeigt haben, unten wellenförmig endigt.

228) Hobson, pott. a. porc. I 31.

229) Eine derartige Glasur zeigen z. B. zwei rot glasierte Schalen, die, mit einer schwarzen Vase und einem Metallspiegel der T'angzeit in einem Grabe gefunden und ins Britische Museum gelangt ist. Abgebildet in der ersten Auflage dieses Werks auf Taf. 1 und Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte Bd. II S. 251. Siehe hierüber auch C. Hercules Reads Aufsatz in der Zeitschrift Man 1901, 15. Nummer. sowie Hobson, pott. a. porc. I S. 31.

230) Im Besitz des Grafen Nicola Arco in München (früher in der Sammlung Voretzsch), auch eine schön gestaltete Schale mit himbeerroter Glasur, die wohl nur in dieser Zeit entstanden sein kann.

231) Abbildungen solcher Stücke bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 43.

232) Nach Hobson, pott. a. porc. I S. 133 sollen sich die der T'angzeit zuzuweisenden Stücke vom Kien-yao der Sungzeit durch geringeres Gewicht und auch weniger große Weichheit der Glasur unterscheiden.

233) Siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 31.

234) Abgebildet bei Hobson, the Eumorfopoulos collection, Burlington Magazine Bd. XXXV Taf. 2 Reihe A links.

235) Abgebildet bei Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte Bd. II S. 236 (nach der in Anm. 200 erwähnten japanischen Publikation des Schatzhauses).

236) Siehe Sarre, die Kleinfunde von Samarra (Islam V) Taf. 4. Die hier folgende Beschreibung dieser sowie auch der weiteren Funde in Samarra beruht jedoch auf eigener Berichtigung dieser jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin befindlichen Stücke. Schalen mit derartigen Glasuren sind übrigens auch allem Anscheine nach auf Gemälden dargestellt, die Stein aus Turfan mitgebracht hat, die sich jetzt im Britischen Museum befinden.

237) Abgebildet bei Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte Bd. II S. 235 u. 237.

238) Abgebildet unter Nr. 6 in Exhibition of early chinese pottery a sculpture, New York, 1916.

239) Abgebildet bei Hobson, the Eumorfopoulos collection, Burlington Magazine Bd. XXXVI Taf. II Fig. A.

240) Siehe Hobson, the Eumorfopoulos collection, Burlington Magazine Bd. XXXVI S. 28.

241) Jedoch ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß manche dieser Stücke auch schon früher, d. h. der Zeit zwischen der Han- und T'angdynastie angehören, weshalb auch schon manche in die Weïdynastie gesetzt worden sind.

242) Die bedeutendsten Bestände von solchen finden sich im Field Museum in Chicago, dann im Britischen Museum in London, in Deutschland im Völkerkundemuseum in Bremen. Daneben sind hier zu nennen: die Porzellansammlung in Dresden, das ostasiatische Museum in Köln, das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, die ethnographischen Museen in München und Leipzig, sowie das Museum von Toronto. Als wichtigste Veröffentlichungen sind zu nennen, B. Laufer, Chinese clay figures.

Anthropological Series of the publications of the Field Museum of Nat. Hist. in Chicago und Otto Burchard, Chinesische Kleinplastik, Orbis pictus Bd. 12, Berlin 1922. Doch kommen auch auf diesem Gebiete bereits viele Fälschungen vor, besonders aber auch viele Stücke, bei denen fehlende Teile ergänzt oder durch die dazu passenden Teile von anderen zerbrochenen vervollständigt sind.

[243]) die mir bisher bekannt gewordene größte Figur, eine stehende chinesische Gottheit in ungewöhnlich großartiger Auffassung, befindet sich in der Sammlung des Kronprinzen von Schweden im kgl. Schloß zu Stockholm.

[244]) Ausformungen aus gleicher Form sind daher bisher kaum nachgewiesen worden.

[245]) So z. B. bei einem Stück im Kulturhistorischen Museum zu Lund.

[246]) Über Wiedergaben solcher Arbeiten siehe Anm. 242.

[247]) Abgebildet bei Hobson, the Eumorfopoulos collection. Burlington Magazine Bd. XXXVII, Taf. I B.

[248]) Abgebildet in Hobson a Collection of early chinese Pottery and Porcelain. Burlington fine Arts Club 1910.

[249]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 7 Nr. 1.

[250]) Siehe die Abbildungen bei Schermann zur ostchinesischen Plastik (Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, Philosoph.-philolog. u. histor. Klasse, Jahrgang 1915, 6. Abhandlung) S. 17.

[251]) Abgebildet bei Hobson, pottery a. porcel. I Pl 6.

[252]) Ein ganz ungewöhnlich schönes Stück dieser Art abgebildet bei Hobson, the Eumorfopoulos collection (Burlington Magazin Bd. XXXVIII Taf. 2).

[253]) Abgebildet in Burlington Magazine XXXVIII S. 25 Taf. II.

[254]) Abgebildet bei Burchard, Chinesische Kleinplastik Taf. 26. Ein liegendes Kamel abgebildet im Aufsatz von Chavannes, Objets chinois, trouvés dans la province Honan (Bulletin des Musées de France 1908 No. 4).

[255]) Letztere abgebildet in the early chinese pottery a. sculpture (the Metropolitan Museum of Art, Abb. 312) ersteres bei Burchard, Chinesische Kleinplastik Taf. 29.

[256]) Sonst wären sicherlich in den Quellen noch genauere Beschreibungen derselben vorhanden.

[257]) Vgl. über die jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin aufbewahrten keramischen Funde Sarres, die Kleinfunde von Samarra und ihre Ergebnisse für das islamitische Kunstgewerbe des 9. Jahrhunderts (Islam, Zeitschrift f. Geschichte u. Kultur d. islamitischen Orients Bd. V S. 180ff.) Die hier gegebenen Darstellungen beruhen jedoch ganz auf eigener Anschauung derselben. Hinsichtlich ihrer Einsetzung darf freilich nicht verschwiegen werden, daß Samarra später wieder besiedelt war. Doch soll nach Herrn Prof. Sarres Angaben diese Neubesiedlung viel zu unbedeutend gewesen sein, um für diese Scherbenfunde ernstlich in Betracht zu kommen. Tatsächlich entspricht ja auch die eine bereits erwähnte (S. 59) Gattung der hier gefundenen Stücke ganz den wohl mit Recht der T'angzeit zugewiesenen Grabfunden Chinas. Andererseits weichen die übrigen völlig von allen übrigen uns bis jetzt bekannt gewordenen Erzeugnissen der folgenden Zeit, d. h. der Sungdynastie, die für sie ihrem ganzen Stil nach allein noch in Frage kommen könnte, ab. Auch zeigen sie manche für die T'angzeit anscheinend besonders charakteristische Eigentümlichkeiten, so den sich verjüngenden Fuß (s. S. 54) und die Vorliebe für eingezogene Wandungen (s. S. 52). Endlich weicht die bei einigen vorkommende seladongrüne Glasur sehr von der aus der Sungzeit (siehe S. 117) bekannten ab.

[258]) Abb. derselben in dem in der vorhergehenden Anmerkung genannten Aufsatz Sarres. Eine ganz ähnliche Darstellung auf einer wohl der gleichen Zeit angehörenden Metallschale bei Dr. Burchard in Berlin. Das Bruchstück der Schale ist abgebildet bei Sarre a. a. O. Taf. 1 Nr. 2.

Außer dem hier beschriebenen Scherben werden von Hobson nach ihrer Formgebung wegen zwei gleichfalls aus durchaus durchsichtigem Porzellan bestehende Schalen in diese Zeit gesetzt (pott. u. perc. I S. 149 u. Taf. 44). Die eine, eine kleine, tiefere, auf einem höheren, sich nach oben verjüngendem Fuß stehende, vierfach scharf eingezogene, ziemlich dünnwandige Schale (jetzt in der Sammlung des Grafen Arco in München) zeigt eine schmutzigrahmfarbene, unten in schwachen Tropfen abgeflossene Glasur. Die andere stellt eine fußlose, ausgebauchte, fast halslose, topfartige Vase aus ganz ungewöhnlich dünner und durchscheinender, weißer, feinkörniger Porzellanmasse mit perlweißer, mit zarten

Flecken überstreuter, haarrissiger Glasur vor (Clandon regis Slg. Eumorfopoulos). Die Formengebung dieser wird besonders gerühmt. Beide Stücke fallen in der Tat schon hinsichtlich dieser ganz aus dem heraus, was wir bis jetzt aus der Sungzeit kennen oder wenigstens dieser zuzuschreiben pflegen. Auch finden sich Stücke mit scharfen Einziehungen, wie sie die zuerst genannte Schale aufweist, häufiger bei den Grabfunden aus der Zeit der T'angdynastie. So ist die Annahme, daß diese beiden Stücke schon dieser Zeit angehören, wohl nicht ganz von der Hand zu weisen. In letzterem Stück aber hätten wir dann ein Stück vor uns, daß schon vor dem S. 68 geschilderten Tsch'ai-yao dünn wie Papier gewesen wäre und dann beweisen würde, daß die Beschreibung jenes in dieser Beziehung keine Übertreibung enthält. Dann ist noch auf eine kleine, seit kurzem erst bekannt gewordene Gruppe von gleichfalls aus weißem, recht sauberem, z. T. recht durchsichtigem Porzellan bestehenden, kleinen, dünnwandigen Schalen von nach unten zu spitz zulaufender Form hinzuweisen, die innen am Rand mit eigenartigen federartigen Ornamenten in schwachem Relief oder sonst eingeritzt verziert sind (London, Brit. Mus. u. Slg. Harris, siehe Abb. bei Hetherington the early ceramic Wares of China Taf. 43 Nr. 1 und Lund, Kulturhistorisches Mus.). Sie sollen aus Gräbern in Honan stammen. Es sind alles Stücke, die einen durchaus altertümlichen Eindruck machen und hinsichtlich ihrer Ornamentik stark aus der, die wir bei Erzeugnissen der Sungzeit finden, herausfallen. So dürfte die Annahme wohl nicht so ganz von der Hand zu weisen sein, daß diese Schalen schon früheren Ursprungs sein können. In Honan müssen ja damals auch recht gute Erzeugnisse hergestellt sein, da diese Provinz fast die einzige ist, von der wir hören, daß sie damals für den kaiserlichen Hof arbeitete.

Ein ganz besonders merkwürdiges Stück befand sich dann aber noch bei Dr. Otto Burchhard in Berlin: eine Schale verwandter Form, doch nicht aus Hart-, sondern einem ausgesprochenen durchaus durchscheinenden Frittenporzellan, mithin aus einer Masse, die mit jenem nicht das Geringste zu tun hat, vielmehr für gewöhnlich eine unvollkommen geschmolzene Glasmasse (Fritte) darstellt. Diese Masse ist aber — und das ist das besonders Eigenartige an diesem Stück — so weich, daß sie mit einem Messer leicht zu zerschneiden ist, wie man dies gleichfalls mit den bekannten frühen und späten persischen Frittenporzellanen zu tun vermag, sowie auch mit der einer kleinen Gruppe ganz früher Rudolstädter Porzellane (siehe über letztere meinen Aufsatz: ein deutsches Frittenporzellan des 18. Jahrhunderts in Monatshefte f. Kunstwissenschaft I. Jahrg. S. 360 ff.). Die Masse des chinesischen Stückes ist aber durchaus weißlich, wenn auch nicht immer sauber zu nennen, während es sich bei der der anderen Stücke stets um eine stark rahmfarbene handelt. Das Stück ist recht gut gearbeitet, doch ganz unverziert. Sein chinesischer Ursprung dürfte wohl schon der Form wegen völlig feststehen. Wann kann aber ein Stück mit so merkwürdiger Masse in China hergestellt worden sein? Durchaus von der Hand zu weisen ist, daß es ein unvollkommener Vorläufer auf dem Wege zur „Erfindung" des echten, des Hartporzellans darstellt. Denn einerseits kann, wie jeder Kenner der keramischen Technik weiß, aus Frittenporzellan niemals durch weitere Entwicklung letzteres hervorgehen (die Grundstoffe sind in beiden Fällen gänzlich verschieden), andererseits ist es jedoch ebenso undenkbar, daß man eine so komplizierte, ganz unkeramisch gedachte und auch schwer technisch zu bewältigende Masse, wie es das Frittenporzellan immer darstellt, hergestellt hätte, wenn man nicht schon das echte Porzellan als etwas durchaus Fertiges vor Augen gehabt hätte, als deren unvollkommene Nachbildung es bekanntlich überall nur entstanden ist. Es folgt daraus wohl ganz unweigerlich, daß diese Masse nicht vor, sondern erst nach dem Aufkommen des echten Porzellans entstanden sein kann, dann aber sicherlich aus demselben Grunde, wie das Frittenporzellan bei uns stets, weil man eben dort, wo sie hergestellt ward, jenes gewinnen wollte, aber noch nicht konnte. Es stellte demnach dann auch hier ein reines Surrogat dar mit unvollkommenen Mitteln. Ein derartiger Versuch kann aber wohl nur zu einer Zeit vor sich gegangen sein, wo das echte Porzellan noch nicht allgemein verbreitet war, wo es, wie anfangs ja auch bei uns noch eine Art Geheimnis darstellte. Das Stück dürfte meines Erachtens demnach recht früh sein, d. h. wenn die oben S. 42 gegebene Darstellung die Anfänge des chinesischen Porzellans richtig ist, etwa dem Anfange der T'angzeit angehören.

[259]) Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf ein der Dresdener Porzellansammlung angehörendes Stück hinweisen, ein achtkantiger Becher aus graubrauner, steinzeugartiger Masse, der in leichtem Relief ringsum mit rosetten- und palmettenartigen Gebilden verziert ist, wegen der Abrundung des Bodens keine Standfläche besitzt, dafür aber einen weit ausladenden Griff in Form eines sehr gut durchgeführten

Löwenkopfes. Es dürfte bis jetzt gleichfalls ganz vereinzelt sein. Mit den sonstigen Grabbeigaben der T'angzeit hat es jedoch nicht viel zu tun, doch weist der antikisierende Stil der Ornamentik, sowie der Löwenkopf auch dies Stück ganz unverkennbar in diese Zeit.

[260]) Siehe Perzynski, Jagd auf Götter (Neue Deutsche Rundschau 1913) sowie Hobson, pott. a. porc. I S. 35 (farbige Abbildung daselbst vor dem Titel von Bd. I) sowie Hobson, Chinese pottery statue of a Lohan (printed by order of the Trustees of the British Museum).

[261]) Die übrigen Stücke sind alle nach Amerika herübergegangen und befinden sich dort z. T. in öffentlichen Sammlungen.

[262]) Siehe dagegen z. B. Clive Bell in seinem Aufsatz an expensive „masterpiece" (Pot-boilers, London 1918) S. 188ff., der dies Werk sogar erst in die Mingzeit setzen möchte und Embden, Hobsons Werk über chinesische Töpferkunst (Ostasiat. Zeitschrift Jahrg. V, S. 119).

[263]) Julien a. a. O. S. 11, T'ao schuo S. 37.

[264]) So die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 11).

[265]) Auch die Farbe dieses Erzeugnisses wird wieder, wie oben mit dem Worte ts'ing bezeichnet, das gleichfalls hier wieder nur blau bedeuten kann, auf Grund der oben (s. Anm. 135) angegebenen näheren Beschreibung der Farbe der Glasur dieses Stückes.

[266]) T'ao schuo S. 37.

[267]) Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß dieses Erzeugnis, gleich vielen der folgenden Zeit wirklich sehr dünnwandig gewesen ist. Der Vergleich mit Papier kann noch so übertrieben sein, starke Dünnwandigkeit muß ihm doch zugrunde liegen. Sonst wäre er nicht nur übertrieben, sondern einfach sinnlos, was anzunehmen nicht der geringste Grund vorliegt. Im allgemeinen hat man bisher über die ersten Porzellanerzeugnisse Chinas in dieser Beziehung überhaupt wohl etwas falsche Vorstellungen, verführt durch die sich tatsächlich aus diesen Zeiten erhaltenen Stücke, die eben die einzigen erhaltenen sind, weil sie dickwandig sind. Siehe auch Anm. 189.

[268]) Sonst hätte ihr starkes oben wiedergegebenes Lob in den Quellen wohl keinen Sinn.

[269]) T'ao schuo S. 38.

[270]) Siehe die Liste dieser Stücke bei Bushell Oriental ceramic Art S. 195.

[271]) Julien a. a. O. S. 9, sowie T'ao schuo S. 35, 37, 43 u. 131. Auch die Farbe dieses Erzeugnisses kann wieder nur hellblau gewesen sein, da es, wie die T'ao lu S. 43 sowie die T'ao schuo (Julien a. a. O. S. 67) angeben, später viel mit dem Kuan-yao (s. S. 83) verwechselt ward. Auch wird es vielfach mit dem später (S. 79) zu erwähnenden Ju-yao zusammengestellt. So zunächst in der T'ao lu (Julien a. a. O. S. 35), wo diese von den koreanischen Arbeiten spricht, dann in dem Bericht eines chinesischen Offiziers, der 1125 nach Korea als Gesandter geschickt ward und u. a. die dortigen Arbeiten beschreibt (siehe Bushell, Anmerkung zu T'ao shuo S. 52). Da aber nach dem, was oben (S. 80) angegeben, das Ju-yao meines Erachtens, wie das Tsch'ai-yao, gleichfalls nur hellblau gewesen sein kann, so muß es dann auch das Pi-sê-yao gewesen sein. Hobson (pott. a. porc. a. a. O. S. 39 u. 54) ist freilich dagegen zu ganz anderen Resultaten und zwar gerade auf Grund des soeben erwähnten Berichts des chinesischen Offiziers. Er gibt beim Pi-sê-yao das ts'ing einfach als „grün" an, während er dem Ju-yao (S. 54) wenigstens eine „weich grau-grüne oder grünlich graue" Farbe zulegt und den Vergleich derselben mit dem „Blau des Himmels nach dem Regen" für eine Art poetische Phrase erklärt. Und zwar lediglich aus dem Grunde, weil die meisten der koreanischen Arbeiten dieser Zeit (s. oben S. 126), die wir kennen, nur eine solche Farbe besitzen. Er hat dabei meines Erachtens aber völlig übersehen, daß jener Offizier sowie auch die T'ao lu (Julien S. 31) und die T'ao schuo (S. 52) ganz deutlich von damaligen Arbeiten in Korea sprechen, die als ts'ing oder dem Lung-ts'uan-yao gleichend bezeichnet werden, mithin doch zunächst die soeben erwähnten, uns so bekannten darstellen werden, dann jedoch auch, daß wir noch garnicht alle dort damals hergestellten Erzeugnisse zu kennen brauchen, wie wir ja auch noch nicht einmal das chinesische Ju-yao wirklich jemals gesehen haben. Alles, was wir von so früher koreanischer Keramik bis jetzt kennen, stellt ja nur Grabfunde dar und diese können ja stets nur als Zufallsfunde angesehen werden.

[272]) T'ao schuo S. 109.

[273]) T'ao schuo S. 109.

[274]) So läßt sich dies vermuten von der das Si-yao (westliche) Porzellan herstellenden Fabrik im Lande Ju-tse (Julien a. a. O. S. 20) und der im Distrikt Hing-tai in der Provinz Tschili, von denen es beide Male in der T'ao lu heißt, daß hier schon von der T'angzeit an fabriziert worden wäre, aus welchem Ausdruck wohl zu schließen, daß diese Fabrikation später fortgesetzt worden ist.

[275]) Nach Yü-yao in der Provinz Tschêkiang; siehe Julien a. a. O. S. 10.

[276]) Man darf sich hier in keiner Weise beirren lassen durch den jetzigen Zustand der Glasuren der meisten Stücke dieser Zeit, die ihre Mattigkeit allein durch Abnutzung oder leichte Zersetzung erhalten haben dürften. Fast alle Scherbenfunde sowie auch die gelegentlich vorkommenden mißratenen Stücke, die noch in ihren alten Kapseln liegen, (s. S. 136) die an den Stätten alter Töpferwerkstätten gefunden worden sind, zeigen, soweit ich sie gesehen, recht lebhaft glänzende Glasuren. Auch werden die besten Erzeugnisse dieser Zeit in den alten Quellen stets als glänzend oder gar sehr glänzend bezeichnet. Ebenso zeigen die Seladonen, wo sie nicht viel benutzt wurden, wie z. B. die im Schatzhaus zu Konstantinopel, alle eine ganz auffallend glänzende Glasur. In dieser Beziehung darf man, verführt durch die späteren und heutigen japanischen Neigungen, sowie auch die unsere etwas müden blasierten Zeit, keineswegs annehmen, daß das damals noch ganz jugendlich kräftige Volk der Chinesen bereits das gesunde natürliche Gefühl für Glanz und Reflexe verloren gehabt hat.

[277]) z. B. T'ao schuo 125.

[278]) Über die Zuverlässigkeit der Abbildungen in Hiangs Werk siehe Anm. 11.

[279]) Sie sind aber wohl kaum den Abbildungen dieser Werke, sondern den Bronzen selber nachgebildet worden, da sie sonst sämtlich, wie diese Werke, der Spätzeit dieser Periode angehören müßten.

[280]) Nur so erklären sich auch wohl in Hiang's Abbildungswerk die vielen Darstellungen von Opfergefäßen in alten Bronzeformen.

[281]) Daneben kommen auch, worauf Embden aufmerksam macht (Hobsons Werk über chinesische Töpferkunst, Ostasiat. Zeitschr. V, S. 128), auch recht früh jene in Japan Chaire genannten Döschen für Pulvertee vor. Eine stattliche Anzahl von ihnen soll sich im Museum zu Tokio befinden.

[282]) Siehe Hiang Nr. 28 und 31.

[283]) Über Zuverlässigkeit der Abbildungen bei Hiang; siehe Anm. 11.

[284]) Siehe das Anm. 23 genannte Verzeichnis dieser Sammlung.

[285]) Eine große Anzahl der wichtigsten Stücke dieser Sammlung abgebildet in Hobsons pott. a. porc. Bd. I.

[286]) Siehe hierüber das Anm. 56 genannte Werk Embdens.

[287]) Siehe Anm. 30.

[288]) Wie weit freilich Erzeugnisse dieser Zeit in dem S. 15 genannten neu eröffneten Museum zu Peking vertreten sind, habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

[289]) Siehe über diese Anm. 55.

[290]) Siehe Chinese „Corean and Japanese Potteries descriptive Catalogue of loan exhibition of selected examples by Hobson, Morse und Rose Williams, New York 1914.

[291]) Siehe Catalogue of an exhibition of early Chinese Pottery und Sculpture by Bosch-Reitz (the Metropolitan. Museum of Art) New York 1916.

[292]) Siehe z. B. Anm. 398.

[293]) Siehe Laufers Bemerkungen über derartige Nachbildung in Chinese pottery of the Handynastie S. 301 Anm. 1.

[294]) Beide Fabriken, d. h. die von Jutschou, wie die, in der in der Zeit der „fünf Dynastien" das Tsch'ai-yao hergestellt worden war, lagen sogar anscheinend dicht beieinander: beide im Bezirk von Pien oder Pien-king, dem heutigen K'ai-fêng fu (siehe Julien a. a. O. S. 12 u. 63).

[295]) Aus diesem Grunde dürfte die Vermutung Hobson (Pottery a. Porcelain a. a. O. I S. 54), daß das Ju-yao dem Ende der nördlichen Sungzeit angehöre, nicht haltbar sein. Wenn der nach Korea damals geschickte chinesische Gesandte Hsü Tsching (siehe Anm. 271) 1125 es als „neu" bezeichnet (siehe Hobson a. a. O. S. 39), so tut er dies doch ersichtlich nur im Gegensatz zum „alten" Pi-sê-yao.

[296]) Allerdings gibt es hier in der Gegend noch heute eine nicht ganz unbedeutende Töpferei, siehe Richards, Comprehensive geography of the Chinese empire 1908 S. 61.

297) Über dies Erzeugnis berichten T'ao schuo S. 40 und Julien a. a. O. S. 63—65. Über die rote Masse siehe Julien a. a. O. S. 64; wo die T'ao schuo ausdrücklich von einem os à cuivre spricht. Dagegen ist die vorhergehende Stelle derselben, wo sie die Erde desselben leuchtend wie Kupfer beschreibt, unverständlich, wenn man das „leuchtend" nicht bloß auf den Glanz dieses Metalls, sondern auch auf seine Farbe beziehen will, da Porzellanmasse (das es sich hier um eine solche handeln kann, ist oben gezeigt worden) nie eine solche besitzen kann.

298) Hiang a. a. O. im Text zu Tafel 22.

299) Nach der Ko ku yao lun und Po wu yao lan, siehe Hobson, Pottery a. Porcelain I S. 53.

300) Julien a. a. S. S. 65. T'ao shuo S. 40. Daneben behauptet letztere freilich, indem sie die Erzeugnisse mit dem Ko-yao vergleicht, daß es neben diesem einer leichte gelbliche Färbung hätte. Da aber eine solche bei einer Glasur, deren für gewöhnlich blaue Farbe nach dem oben Gesagten wohl feststehen dürfte, nicht gut denkbar ist, so kann man wohl nur annehmen, daß auch bei diesem Erzeugnis die Farbe der Glasur nicht immer rein herauskam.

301) Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf die eigenartigen, bisher anscheinend noch gar nicht beachteten, kleinen quadratischen Zeichnungen in der Glasur des bei Hiang, Tafel 34, abgebildeten Stückes hinweisen, die gleichfalls Fehler oder dergleichen in der Glasur darstellen. Zu erklären vermag ich diese so regelmäßigen Zeichnungen freilich nicht.

302) T'ao schuo S. 41. Wörtlich heißt diese Stelle (nach Hobson, Pottery a. Porcelain S. 53) „mit einer Spitze eingraviert oder abgeschnittene Nägel. Für Schmuck würde sprechen, daß sie hier zugleich mit den oben erwähnten Sesamblumen erwähnt werden, sowie auch die bei chinesischem Porzellan sehr seltene Anwendung von Brandstützen. Auch finden sich tatsächlich Verzierungen, die abgeschnittenen Nägeln gleichen können, d. h. kleine runde Buckel, auf mehreren der aus dieser Zeit erhaltenen Stücken (s. S. 118), wenn auch freilich an anderen Stellen derselben.

303) Hobson, Pott. a. porc. I S. 53.

304) Julien a. a. O. S. 13.

305) Julien a. a. O. S. 12—13.

306) Siehe S. 252.

307) Julien a. a. O. S. 57.

308) Hobson, Pottery a. Porcelain I S. 52, freilich ohne Angabe der Quelle.

309) T'ao schuo S. 44. Nach T'ao schuo S. 37 scheint man das Pi-sê-yao sogar auch einmal mit goldenen Ringen eingefaßt zu haben.

310) Hiang, Text zu Tafel 19.

311) Nach der Tsch'ing pi tsang (vgl. Hobson, Pottery a. Porcelain S. 54 und Anm. 5). Der Vater des Verfassers derselben hatte Stücke von Ju-yao dagegen noch gesehen. Auch ward es unter dem Kaiser Yung-Tschêng nicht mit nachgebildet, wohl weil selbst dieser kein Stück mehr im Besitz hatte.

312) Das dürfte aus den S. 90 gegebenen Zeitangaben hervorgehen.

313) Hobson pott. a. porc. I Taf. 16, Fig. 1 bildet zwar eine tiefere, dünnwandige Schale der Sammlung Alexander aus braun gebrannter porzellanartiger Masse mit blaugrüner Glasur mit sehr feinen aber unregelmäßigen Haarrissen ab, die er (S. 57) geneigt zu sein scheint, mit diesem Erzeugnis, sonst mit dem Pi-sê-yao in Verbindung zu bringen. Daneben sollen in letzter Zeit (siehe Hetherington a. a. O. S. 139), z. T. aus Gräbern der Provinz Honan stammend, Erzeugnisse aus sehr stark durchscheinendem Porzellan mit blauweißer oder auch stark bläulicher Glasur aufgetaucht sein, die in China als ying ts'ing- oder fên ts'ing-yao, d. h. als dunkel oder weich blaue bezeichnet werden, von denen auch einige schon zu uns gekommen sind. Ihr häufiges Vorkommen jedoch dürfte, trotzdem sie Gräbern entnommen sein sollen, doch wohl kaum dafür sprechen, daß es sich hier um das so geschätzte Ju-yao handelt. Auch dürfte man kaum so schöne Erzeugnisse in so großer Zahl in Gräber getan haben.

314) Siehe Taf. 136 rechts und links.

315) Siehe Anm. 271.

316) Die Wertschätzung der Erzeugnisse der Sungzeit bleibt sich in der Mingzeit, auf der auch die spätere beruht, nicht immer gleich. Am höchsten geschätzt ward jedoch immer das Ju-yao dann kommt meistens das Kuan-yao, hierauf das Ko- oder Ting-yao. Worauf diese Wertschätzung

freilich beruht hat, geben die Quellen nirgends recht an. Es kann hierbei die Masse, die Glasur, die ganze Mache, doch auch die Formengebung in Frage gekommen sein. Im letzteren Fall war es wohl bei den stets archaistischen Neigungen der Chinesen von Wichtigkeit, ob alte Bronzeformen nachgebildet waren.

317) Julien a. a. O. S. 46.

318) So auch T'ao schuo S. 43.

319) Vielleicht lag das „Haus des Direktors" an diesen Hügeln, so daß beide Angaben eigentlich dasselbe besagen.

320) Wenigstens wurde von „Phönixhügeln", die wohl dieselben waren, wie die oben genannten, nach der Po wu yao lan und T'ao lu (siehe Hobson, Pott. a. Porc. I S. 72) der Ton für einen Teil des Ko-yaos (s. S. 113) geholt.

321) Über diese berichten Julien a. a. O. S. 65—67 und T'ao schuo S. 42—44, 111, 112, 115—118, 120, 123 u. 128.

322) Nach T'ao schuo S. 43 soll das Nei-yao höher geschätzt gewesen sein, doch nur weil die Fabrik dort weniger lange bestand, weshalb deren Erzeugnisse seltener waren.

323) Das geht daraus hervor, daß nach der Liu ch'ing jih cha (siehe Hobson, Pott. a. Porc. I S. 60, das Kuan-yao der ersten Fabrik einen weißen Rand zeigte. Freilich sagt dagegen die Po wu yao lan (T'ao shuo S. 42), daß die Erde der zweiten Fabrik braun gewesen wäre. Aber diese späte Mingquelle (sie erschien erst in den Jahren 1621—1627) konnte wohl kaum noch wissen, wie der Ton ausgesehen, aus welchem vor fünfhundert Jahren dies Erzeugnis hergestellt worden war. Auch scheint sie dies ersichtlich daraus zu schließen, daß dies Erzeugnis einen „Eisenfuß" hatte, für den oben die Erklärung gegeben ist. Freilich spricht die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 66) bei diesem Erzeugnis auch von einem braunen Rand, aber dieser kann sich ja (falls in der zweiten Fabrik ein anderer Ton verwandt sein sollte), wie dies bei vielen Erzeugnissen dieser Zeit wirklich der Fall ist (s. z. B. S. 113), durch die blaue Glasur hindurch wegen der Eisenbeimengungen der Glasur leicht braun gefärbt haben.

324) Siehe Hiang, Taf. 8.

325) So beschreibt sie ganz allgemein die T'ao schuo S. 42, daneben die der zweiten Fabrik noch die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 66) und die Tscho kêng lu (Hobson, Pott. a. Porc. I S. 61).

326) Dies scheint aus der T'ao lu (Julien a. a. O. S. 66) hervorzugehen, wo eben für die Periode Ta-Kuan mehr Farben angegeben werden, als für die folgende. Man beherrschte sie dann anfangs nicht so gut, wie später. Daß aber die Launen des Feuers die Ursache der verschiedenen Färbungen waren, gibt T'ao schuo S. 47 nach der Po wu yao lan an, wo dann auch noch von gelben, roten und braunen die Rede ist.

327) T'ao schuo S. 42 u. 49 und Hobson Pott. a. Porc. I S. 60; Julien a. a. O. S. 66 und Text zu Hiang Taf. 5. Aus diesem Grund ist hier auch ts'ing mit blau übersetzt worden; denn unter grünen Glasuren, die ins Rote spielen, kann man sich doch kaum etwas vorstellen. Deshalb erscheint mir auch Hobsons Erklärung (Pott. a. Porc. I S. 61 Anm. 7), daß die rötliche Färbung durch das Hindurchscheinen einer rötlichen Masse zu erklären wäre, nicht richtig, ganz abgesehen davon, daß er ja gar keinen wirklichen Beweis dafür bringt, daß die Masse des Kuan-yaos rot gewesen ist.

328) Diese tiefgrüne Glasur kann auch eine ganz andere gewesen sein als die durch Kupferoxyd gefärbte blaue, die in den verschiedensten Spielarten ausfiel. Es liegt nicht der geringste Grund vor, hier die Verwendung ganz verschiedenartiger Glasuren nicht anzunehmen, die für andere Fabrikationsorte dieser Zeit, so für Küntschou für die Erzeugnisse im Lung-ts'üan-yao und so auch für die von King-tê tschên durchaus feststeht.

329) Siehe Hobson, Pott. a. Porc. I S. 61.

330) T'ao schuo S. 41.

331) T'ao schuo S. 47.

332) Dies geht aus Hiangs Text zu Taf. 53 und 74 hervor, wo er das Fehlen jeglicher Haarrisse in der Glasur besonders betont.

333) Siehe S. 310.

334) Fast alle bei Hiang abgebildeten Stücke zeigen solche Haarrisse.

[335]) In dieser Weise wenigstens scheint der eingeschnittene Elefant auf der bei Hiang Taf. 8 abgebildeten Tuschreibe hergestellt zu sein.

[336]) Wenigstens gibt Hiang im Text zu Taf. 8 an, daß das dies Stück einer vom Kaiser im Palaste Hsüan-to Tien (1119—1125) benutzten Tuschreibe nachgebildet war, die freilich wohl aus anderem Material als Bronze bestanden haben wird.

[337]) T'ao schuo S. 111ff.

[338]) T'ao schuo S. 128.

[339]) T'ao schuo S. 43 (nach der Ko ku yao lun), was freilich von der Po wu yao lan als irrig angegeben wird. Siehe Hobson, Pott. a. Porc. I S. 134.

[340]) Hobson, Pott. a. Porc. I S. 134 bezweifelt zwar das Vorhandensein des wu-ni-yaos beim Kuan-yao; doch meines Erachtens ohne rechten Grund, da ja damals auch an anderen Orten ganz verschiedenartige Erzeugnisse hergestellt worden sind.

[341]) Julien a. a. O. S. 67 und T'ao schuo S. 42.

[342]) Julien a. a. O. S. 14.

[343]) T'ao schuo S. 49 und Julien a. a. O. S. 64.

[344]) Siehe Hiangs Text zu Taf. 71.

[345]) Julien a. a. O. S. 54.

[346]) Julien a. a. O. S. 10 und T'ao schuo S. 43 u. 131. Letztere Quelle bemerkt dazu, daß es grob, einfach und haltbar gewesen wäre und den Erzeugnissen von Küntschou geähnelt hätte und wahrscheinlich dem früheren Pi-sê-yao geähnelt hätte.

[347]) Julien a. a. O. S. 57. Dann gab es noch Nachahmungen im Lung-ts'üan-yao. Über diese siehe S. 111.

[348]) Julien a. a. O. S. 104. Hobson II S. 64 übersetzt: in einem Teetopf verborgener Taoist, womit er hätte ausdrücken wollen, daß er seine Seele in die Herstellung von Teetöpfen versenkte. Er war ein Original, das eigentlich den Namen Hao-Schi-kiu führte, in größter Einfachheit in einer Hütte lebte mit einer Matte vor der Tür und einem zerbrochenen Krug als Fenster, der wegen seiner Begabung viel von Gelehrten aufgesucht ward.

[349]) Julien a. a. O. S. 25.

[350]) Julien a. a. O. S. 57.

[351]) Siehe die farbigen Abbildungen derselben bei Hobson, Pott. a. Porc. I Taf. 17.

[352]) In dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of art, New York, 1916) S. 86 berichtet R. Williams, daß nach chinesischer Tradition diese Fabrikation damals in einem Orte Pai-t'u-t'sun, auf Deutsch „Dorf des weißen Tons", vor sich gegangen wäre. Liegt hier aber nicht vielleicht eine Verwechslung mit dem S. 93 (nach Julien S. 15) genannten Ort gleichen Namens in der Provinz Kiangnan vor?

[353]) Diese Fabrik muß deshalb die erste gewesen sein, die damals für den Kaiser arbeitete, da sie dies vor denen von Jutschou und Pien-king (wo das Kuan-yao hergestellt ward) getan hat. (Vgl. S. 80 und S. 83.)

[354]) So Williams in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of art, New York 1916) S. 86 und Hobson, pott. a. porc. I S. 86. Worauf diese Angabe fußt, habe ich freilich nicht feststellen können.

[355]) Siehe T'ao shuo S. 39 und Julien a. a. O. S. 63.

[356]) Julien a. a. O. S. 128. Auch werden für das 15. und 16. Jahrhundert Töpfereien ganz nahe bei Tingtschou erwähnt. Siehe Hobson I pott. a. porc. I S. 199.

[357]) Über den Ting-yao handeln die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 62) und die T'ao schuo (S. 38—40 u. 110ff.).

[358]) Die Übersetzung des chinesischen Wortes fen-ting wird ziemlich verschieden gegeben. Julien a. a. O. S. 62 übersetzt dafür: farine (Mehl), Hobson, pott. a. porc. I S. 90 flour: (feines Mehl), Bushell (T'ao schuo S. 65): starch-powder (Stärke) in Chinese Art. II S. 26, dagegen auch wieder: flour und Hetherington, the early ceramic ware of the Chinese, London 1922 S. 92: rice-flour (Reismehl). Alle diese Übersetzungen dürften jedoch besagen, daß es sich hier in der Tat um eine leicht gelbliche Färbung gehandelt hat.

[359]) Obwohl bisher ziemlich allgemein und so auch noch von Hobson, pott. a. porc. I S. 90 das Ting-yao als rahm- oder elfenbeinfarbig angegeben wird, so kann darüber meines Erachtens nicht der geringste Zweifel bestehen, daß es, wie ich schon in der ersten Auflage dieses Werkes angegeben, in der Hauptsache weiß ausfiel. Die T'ao schuo macht auch nie die geringste Anspielung, daß es gelblich gewesen sein könne (s. S. 39 u. 110), ebensowenig Hiang im Text zu den von ihm wiedergegebenen Stücken, die er stets weiß (siehe Text zu Tafel 4: clear white pur and stain less, like fine jade, zu Taf. 33: lustrous white) bezeichnet. Weiter wird es oft mit Porzellanen der frühen Mingzeit sowie auch der der Mongolenzeit zusammengestellt (siehe z. B. Hiang, Text zu Taf. 21 uns T'ao schuo S. 58), ohne daß hierbei im geringsten auf eine Abweichung hinsichtlich der Tönung angespielt wird, obwohl sonst doch bei Erzeugnissen der Sungzeit oft genug auf ihre gelbliche Tönung von den Quellen besonders aufmerksam gemacht wird. Dann werden auch die so getreuen Nachbildungen des oben (S. 95) genannten Pêng küan-paos stets weiß genannt, einmal sogar: blanc uni (Julien a. a. O. S. 21), dann auch weiß, wie Ting-yao. Dann ist bei Nachahmungen des Ting-yaos unter Kaiser Yung-Tschêng (s. S. 252) nur von pai-ting die Rede. Dazu kommt, die wirklich sehr auffallende Tatsache, daß die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 62) für die Farbe dieses Produktes zwei Bezeichnungen angibt (die sogar nicht mit „oder" sondern mit „und" miteinander verbunden werden), was sonst meines Wissens in dieser Weise für kein Erzeugnis der gesamten chinesischen Keramik wieder vorkommt, von denen die Bezeichnung fen-ting eben weil sie mehlweiß oder so etwas Ähnliches (siehe die vorhergehende Anm.) bedeutet, dann in der Tat auch auf eine leicht gelbliche Tönung schließen läßt. Ich glaube daher durchaus, daß hier ein ähnlicher Fall vorliegt, wie beim späteren Porzellan von Fukien (s. S. 281), von dem es feststeht, daß es bald weiß, bald gelblich ausfiel, und zwar aus demselben Grunde. Im übrigen ist inzwischen auch Hetherington, the early ceramic ware of the China, London 1922 (S. 90 u. 92) zu ganz dem gleichen Resultat gekommen, daß das bessere Ting-yao in der Hauptsache weiß ausfiel, und auch Embden hat in seinem Aufsatz Hobsons Werk über chinesische Töpferkunst (Ostasiat. Zeitschr. V S. 124) das Ting-yao als eine weiße Töpferware bezeichnet, daneben aber angegeben, daß man in China annimmt, daß das nördliche fen-ting eine leicht gelbliche Grundmasse und rahmfarbene Glasur gehabt hätte, das südliche Ting dagegen rein weiß mit einer ganz schwach grünlichen Glasur gewesen wäre und fast ganz dem heutigen Porzellan entsprochen hätte, aus welcher nicht gerade klaren Gegenüberstellung (fên-ting gegen Ting) hervorgehen müßte, daß das nördliche Ting-yao geringerwertiger war, als das südliche, was doch gänzlich ausgeschlossen, da, wie die Quellen ja angeben, das am Anfang des 12. Jahrhunderts hergestellte das allerbeste gewesen sein soll. Endlich bezeichnet auch Hirth Ancient chinese porcelan S. 15 die Farbe des Ting-yaos als glänzend weiß.

[360]) Siehe Text zu Taf. 1 von Hiangs Abbildungswerk.

[361]) So in der Ko ku yao lun (siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 92).

[362]) Siehe Anm. 359.

[363]) Hobson, pott. a. porc. I S. 90.

[364]) Der hierfür gebrauchte Ausdruck siu hua ist jedoch nicht ganz klar (s. Hobson, pott. a. porc. I S. 91), da er sowohl „gemalte" wie gestickte Verzierung bedeutet, doch für gewöhnlich, wie Hobson angibt, ersteres. Die Bemalung kann sich jedoch auch auf dem weniger feinen Erzeugnis, dem t'u-ting befunden haben, das dann den Arbeiten, die heute meist als Ts'e-tschou-yao bezeichnet zu werden pflegen (s. S. 105), sehr nahe gekommen sein kann. Die Annahme Hobsons jedoch, daß hier vielleicht eine Verwechslung mit den Erzeugnissen vorliegt, die heute allgemein mit dem Ts'e-tschou-yao in Verbindung gebracht werden, ist durchaus verfrüht, da sie anscheinend nur darauf beruht, daß wir noch kein bemaltes Ting-yao gesehen haben. Dies dürfte jedoch wenig besagen, da, wie oben (S. 96) ausgeführt ist, wir ja überhaupt noch kein einziges Stück mit Sicherheit mit diesem Erzeugnis in Verbindung bringen können.

[365]) T'ao schuo S. 39.

[366]) T'ao schuo S. 122.

[367]) Siehe T'ao schuo S. 110 ff. Daneben ist zu erwähnen, daß T'ao schuo S. 122 auch angegeben wird, daß man in der Mingzeit auch Schlafstützen aus weißem Ting-yao bisweilen in Gräbern fand.

[368]) Siehe T'ao schuo S. 110.

[369]) Julien a. a. O. S. 62; Hobson, pott. a. porc. I S. 92, bezweifelt dies, doch nur weil ältere Quellen diese Farbe beim Ting-yao nicht angegeben hätten, widerspricht sich jedoch anscheinend selber, wenn die bei ihm in Anm. 3 von einer weit früheren Quelle angegebenen roten Erzeugnisse wirklich, wie er dort selbst vermutet, in Tingtschou hergestellt worden sind. Auch hat er übersehen, daß T'ao schuo S. 123 u. 125 Arbeiten von Tingtschou mit geschnittenem rotem Jader verglichen und hierbei diese den bekannten „schwarzen" Erzeugnissen von im Kien-yao (s. S. 141) gegenüberstellt werden. Auch Embden in Hobsons Werk über chinesische Töpferkunst (Ostasiat. Zeitschr. V S. 124) erscheint nicht verständlich, warum Hobson diesen Zweifel ausdrückt und in der Tat ist nicht einzusehen, warum in Tingtschou kein rotes Erzeugnis hergestellt sein soll. Denn keine chinesische Quelle kann sich doch rühmen, jemals Vollständiges über irgendein chinesisches Produkt gegeben zu haben. Auch haben ja eine ganze Reihe von Fabriken dieser Zeit verschiedene Gattungen hergestellt. Es gab eben damals mehrfach gemischte Betriebe.

[370]) T'ao schuo S. 123 u. 125, wobei letztere Stelle freilich nur das an der ersten Gesagte wiederholt.

[371]) T'ao schuo S. 123 u. 125.

[372]) Hiang im Text zu Taf. 35.

[373]) Auch wird nach der Ko ku yao lun (Hobson, Pott. a. Porc. I S. 93) die Masse beide Male als weich bezeichnet.

[374]) Julien a. a. O. S. 19.

[375]) Julien a. a. O. S. 20. Über die Provinz Kiangnan siehe Anm. 178. Heute liegen Sutschou in der Provinz Anhui.

[376]) Julien a. a. O. S. 21. In der heutigen Provinz Anhui.

[377]) Julien a. a. O. S. 15. Der Ort liegt in der heutigen Provinz Kiangsi.

[378]) Julien a. a. O. S. 20 u. 33, T'ao schuo S. 52.

[379]) Julien a. a. O. S. 33, T'ao schuo S. 52,

[380]) Julien a. a. O. S. 13.

[381]) Julien a. a. O. S. 16 u. 76, T'ao schuo S. 48 und 111.

[382]) Über die Bedeutung des Wortes ts'ing siehe Anm. 135.

[383]) Julien a. a. O. S. 76, über den Hua-schi siehe S. 305.

[384]) Über die Bedeutung des Wortes ts'ing siehe Anm. 135. Über die Bedeutung der Farbbezeichnung mi-sê siehe Anm. 477.

[385]) Nach der T'ao schuo S. 48 können auch die weißen Stücke bisweilen haarrissige Glasuren gehabt haben.

[386]) Julien a. a. O. S. 16 u. 17, T'ao schuo S. 48 und T'ao schuo S 48 u. 111.

[387]) Julien a. a. O. S. 17 und T'ao schuo S. 48. Die T'ao lu bei Julien gibt allerdings an, daß dies Ereignis in der Mongolenzeit vor sich gegangen wäre. Doch ist dies kaum möglich, da der Minister Wên schon im Jahre 1278 oder 1279 in die Hände der Mongolen fiel.

[388]) Daneben darf dann auch nicht übersehen werden, daß auch das damals zu King-tê tschên hergestellte Porzellan (s. S. 109ff.) dem Ting-yao recht ähnlich gewesen sein muß. Die Ko ku yao lun (T'ao schuo S. 54) sagt ausdrücklich, daß es diesem nur wenig nachgestanden hätte.

[389]) Wenigstens befindet sich in der Schatzkammer zu Konstantinopel ein kleines zylindrisches, fein gearbeitetes, rahmfarbenes Döschen, mit fein und englinig haarrissiger Glasur. Es war einst, ein Zeichen, wie es geschätzt ward, wie so manches der besten Stücke hier, mit Edelsteinen besetzt. Siehe meinen Aufsatz über die dortigen Porzellane in Cicerone Bd. III. Daneben ist noch auf eine bisher ganz unbeachtet gebliebene wundervolle, nicht sehr große, eiförmige, sechsfach leicht eingezogene Vase aus grauer Masse mit kurzem zylindrischem Hals in der Schatzkammer von S. Marco in Venedig hinzuweisen, die rings um diesen mit vier kleinen Ösen besetzt ist. Sie ist von einer dicken Glasur überzogen, von weißer, bisweilen in graue Schattierungen übergehender Farbe und reich mit Reliefschmuck versehen, der oben und unten als Einfassung einen hängenden bzw. aufrechten Spitzblätterkranz zeigt, wie solche häufiger auf Stücken der T'angzeit vorkommen (s. Taf. 11 links), während die Mitte mit in zwei Zonen angeordneten, leicht stilisierten und gewundenen, feinen Ranken mit fiederartigen Blättern angefüllt ist. Auch diese sind wieder von leicht erhabenen Rändern eingefaßt, wie die Ornamentik der oben S. 98 besprochenen Gruppe. Aus

welcher Zeit dieses bis jetzt einzig dastehende Stück stammen mag, ist schwer zu sagen. Sein Vorhandensein in der Schatzkammer von S. Marco, sowie die Ösen am Hals und vielleicht auch die Spitzblättereinfassungen lassen jedoch auf eine recht frühe Zeit schließen. Im übrigen ist noch darauf hinzuweisen, daß nach Hirth, Ancient porcelain S. 53 in der Sungzeit weißes „Porzellan" sogar schon nach Borneo exportiert ward.

[390]) Julien a. a. O. S. 35, T'ao schuo S. 52 und Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum New York S. XXVI).

[391]) Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery a. sculpture S. XXVI.

[392]) Julien a. a. O. S. 23.

[393]) Julien a. a. O. S. 23.

[394]) Julien a. a. O. S. 23. Über die Provinz Kiangnan siehe Anm. 178. Der Ort lag in der heutigen Provinz Anhui.

[395]) Julien a. a. O. S. XXIX u. 21, T'ao schuo S. 40. Über die Provinz Kiangnan s. Anm. 178.

[396]) Die Ko ku yao lun will deshalb von ihnen nicht viel wissen, siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 94. Auch scheinen sie wieder aus sich dunkel brennender Erde bestanden zu haben (siehe T'ao schuo S. 40).

[397]) Julien a. a. O. S. XXXIII u. 103, T'ao schuo S. 40 u. 166. Die weiter unten genannten Wên-wanggefäße waren Bronzen aus der Zeit des Kaisers Wên-wang, des Vaters des Wu-wang, des Begründers der Tschoudynastie.

[398]) Hierüber findet sich bei Julien a. a. O. S. XXXIII die Anektode, daß er einmal einen alten Dreifuß aus Ting-yao nur nach heimlichem Maßnehmen und Abdrücken der Muster in Papier so in sechs Monaten nachgemacht hätte, daß sein Besitzer selber dann Nachbildung und Original nicht mehr unterscheiden konnte. Auch hätte man sich nicht gescheut tausend Unzen Silber (7500 Fr.) für eins seiner Erzeugnisse zu zahlen.

[399]) Siehe T'ao schuo S. 167, wo von Nachfolgern dieses Meisters die Rede ist.

[400]) Hobson, pott. a. porc. II S. 223, Julien a. a. O. S. 194. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf ein sehr schönes, vor nicht langer Zeit erworbenes rahmfarbenes Stück der Dresdner Sammlung hinweisen, das wundervoll im Stil dieser Zeit mit kobaltblauen Fabeltieren bemalt ist. Da für das Ende dieses Jahrhunderts ja Blaumalereien bei Ting-yaonachbildungen feststehen (siehe S. 96 des Textes), so kann dies Stück wohl eine solche aus der Mitte dieses Jahrhunderts vorstellen.

[401]) Julien a. a. O. S. 56. Daneben erwähnt die T'ao lu (Julien S. 63) noch andere Nachahmungen in dieser Gegend, deren Zeit sich freilich nicht bestimmen läßt, die mittels einer besonderen, anscheinend ziemlich groben Erde von Tsing-tien hergestellt wurden und, da als fen-ting bezeichnet, gleichfalls gelblich ausgefallen sein müssen.

[402]) T'ao schuo S. 44. Vielleicht aber geschah dies auch, weil sie umgekehrt im Ofen gebrannt wurden und dadurch die glasurlosen Ränder verdeckt werden sollten.

[403]) T'ao schuo S. 43.

[404]) Siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 90 und Burlington Magazine. Bd. XV, S. 298.

[405]) Weitere Stücke siehe in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art, New York 1916).

[406]) In der Sammlung Eumorfopoulos, abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 24 Fig. 2.

[407]) Die Dresdner Sammlung besitzt eine Schale dieser Art, die beim Vergleichen mit den besseren hier befindlichen gleicher Art wegen der ganz trockenen, schwunglosen Zeichnung der Ornamentik und bedeutend grauerer Glasur sich ersichtlich als eine (wohl dieser Zeit angehörenden) Kopie herausstellt. Sie gehört auch dem alten Bestande der Sammlung an.

[408]) Eine ganze Anzahl von ihnen u. a. abgebildet in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art, New York 1916).

[409]) Eine ganze Reihe von ihnen abgebildet in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art, New York 1916). Unter diesen nimmt eine (Nr. 58) eine ganz besondere Stellung ein, da hier die Zeichnung nur in feinen, erhabenen Linien durchgeführt ist.

[410]) Eine ganze Anzahl dieser Stücke u. a. abgebildet im Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum, New York 1916).

[411]) Sie stellen die Symbole von Himmel und Erde, Dunst, Feuer, Donner, Wind, Wasser und Bergen dar. Siehe Bushell, Oriental Ceramic Art. S. 60.

[412]) Abgebildet in meinem demnächst in dem Jahrbuch für Kunstsammler, Jahrg. 1923, erscheinenden Aufsatz über die schwedischen Kunstsammlungen.

[413]) Abgebildet bei Hetherington a. a. O. Taf. 24. Daneben ist noch auf ein interessantes Stück im Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum, New York 1916) Abb. 67 hinzuweisen, das neben anderen Ornamenten auch innen am Rand breite Riefelungen zeigt, wie wir sie sonst nur an Seladonen dieser Zeit zu sehen gewohnt sind.

[414]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 26 Fig. 2.

[415]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 26 Fig. 1.

[416]) Weitere Stücke in der Dresdner Porzellansammlung, sowie Hobson, pott. a. porc. I Taf. 11 fig. 4 im Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum, New York 1916). In letzterem unter Nr. 4 eine Schale, die diese Stücke mit der oben als Gruppe 2 angegebenen in Verbindung zu setzen scheint.

[417]) Siehe z. B. Hobson, pott. a. porc. Taf. 11 Nr. 4. Völlig unangebracht aber dürfte es bis jetzt sein, wie dies z. B. in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art) geschehen, derartige Arbeiten mit aller Bestimmtheit bald als solche der Sung- bald als solche der Mongolenzeit anzusprechen; zumal der einzige Ausgangspunkt dieser Unterscheidung der zu sein scheint, daß man nach der so allgemein verbreiteten, aber bisher durch nichts begründeten Ansicht, daß in letzterer bedeutend schlechter gearbeitet worden sei, alle weniger guten Stücke in diese Zeit zu setzen sich für berechtigt glaubt (s. S. 138).

[418]) Siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 98 und Taf. 11 Nr. 3; Hetherington a. a. O. S. 97 und Embden, Hobsons Werk über Chinesische Töpferkunst (Ostasiat. Zeitschr. V S. 124). Daneben sind in letzter Zeit auch eine ganze Reihe von Arbeiten zu uns gekommen, die angeblich von einer alten Töpferwerkstätte in dem 70 englische Meilen südlich von Tingtschou gelegenen Kichownan stammen sollen. Sie sind gleichfalls mit einem weißen Überzug versehen und zeichnen sich durch eine sehr glänzende, durchsichtige Glasur aus, mit z. T. rot, z. T., wenn auch seltener, blau gefärbten Haarrissen. Sie wurden anfangs, wohl wegen dieser Haarrisse, für Erzeugnisse von Kitschou (s. S. 94) gehalten, doch scheint schon ihre angebliche Auffindungsstelle dagegen zu sprechen (siehe Hetherington a. a. O. S. 100).

[419]) Siehe Embden, Bemerkungen zu Prof. Dr. Ernst Zimmermanns Chinesisches Porzellan, München 1915 S. 8.

[420]) In der T'ao lu (Julien S. 35) wird die Glasur dagegen nicht mit der der Erzeugnisse von King-tê tschên verglichen. Siehe auch Hobson, pott. a. porc. I S. 150, sowie vor allem B. Rackham, Catalogue of the Le Blond Collection of Corean pottery (Victoria a. Albert Museum) London 1918, wo auch mehrere Stücke dieser Art abgebildet, die aber alle, wie die Chinesischen Quellen angeben, zur paitingklasse gehören. Die Glasur derselben ist auch leicht grünlich. Daselbst auch eine kleine plastisch durchgearbeitete Dose z. T. mit Reliefverzierung, sowie bei Hetherington a. a. O. S. 137, auf Taf. 43 Nr. 3 eine Schale dieser Art.

[421]) Über das Ts'e-tschou-yao siehe Julien a. a. O. S. 28 und T'ao schuo S. 51.

[422]) In dieser Beziehung dürften infolge der bisher dieser Fabrikationsstätte zugeschriebenen Gegenstände bisher allgemein ganz irrtümliche Auffassungen herrschen. Das Ts'e-tschou-yao der Sungzeit, von dem die oben genannten Quellen reden, dürfte, wie oben weiter ausgeführt werden wird, ein viel edleres Erzeugnis dargestellt haben, als alles, was wir bis jetzt mit ihm in Verbindung gebracht haben.

[423]) Siehe Julien a. a. O. S. 29. Doch kann als Gegensatz von rein weiß (blanc uni) auch angenommen werden, daß manche Stücke etwas schmutzig ausfielen.

[424]) Siehe Julien a. a. O. S. 29, wo ersichtlich wird, daß auch hier nicht alle Erzeugnisse rein weiß ausfielen.

[425]) siu hua, d. h. wörtlich „gestickte" Verzierung.

[426]) Siehe Julien a. a. O. S. 31.

[427]) Nach den von Hobson pott. a. porc. I S. 127 angeführten Verwaltungsberichten aus der Mingzeit.

428) Hobson, pott. a. porc. I S. 102.

429) Julien a. a. O. S. 31.

430) Hobson, pott. a. porc. I S. 105.

431) Laufer, Chinese Pottery of the Han Dynastie S. 312ff.

432) Hobson, Wares of the Sung- and Yuandynasties (Burlington Magazine Bd. XV, S. 297 u. 303).

433) Ganze Wagenladungen davon sollen jetzt nach Honan fu geschafft und dort als „Mingstücke" angeboten werden, siehe Embden, Bemerkungen zu Prof. Dr. G. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 11. Er scheint allerdings die meisten derselben für modern zu halten.

434) Hobson, pott. a. porc. I S. 101 u. 107. Dagegen beruht Hobsons Angabe, daß sich ein ähnliches Stück auch in dem von Prof. Sarre ausgegrabenen Samarra (s. S. 50) gefunden hätte, auf einem Irrtum.

435) Über die Siamesischen Erzeugnisse siehe Voretzsch, Ältere siamnesische Töpfereien. Über die koreanischen siehe: R. Rackham, Catalogue of the Le Blond collection of Corean Pottery (Victoria and Albert Museum) London 1918, Tafel 29, 30, 32 u. 33, sowie Embden, Bemerkungen über Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 13. Doch ist die Glasur hier nach seinen Angaben oft leicht grünlich.

436) Bisweilen kommen jedoch auch ganz unglasierte, anscheinend freilich immer erst späte Stücke vor, so z. B. eine Vase dieser Art in der Sammlung des Kronprinzen von Schweden in Stockholm. Auch finden sich gelegentlich solche (z. B. eine in der Dresdener Porzellansammlung), bei denen die Glasur stark verändert d. h. stellenweise wolkig braun ausgefallen ist.

437) Hobson, pott. a. porc. I S. 104.

438) Hobson, pott. a. porc. I Taf. 33 Fig. 3.

439) Hobson pott. a. porc. S. 107.

440) Doch findet sich in the Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art) unter Nr. 98 eine solche abgebildet, bei der die obere Platte auf einem liegenden Tiger ruht.

441) Hobson, pott. a. porc. I Taf. 30 Fig. 1.

442) Siehe Hobson, pott. a. porc. I Taf. 33 Fig. 2.

443) Hobson, pott. a. porc. I S. 104.

444) Embden, Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 12.

445) Siehe z. B. das von Hobson, pott. a. porc. I Taf. 32 Fig. 2 abgebildete Stück.

446) Hobson, pott. a. porc. I S. 107.

447) Hobson, pott. a. porc. I S. 107.

448) Embden, Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 13.

449) Ich habe nur ein einziges Mal im Kunsthandel eine kleinere, flache Schale auf etwas höherem Fuß aus wieder gelblicher Masse mit leicht haarrissiger Glasur gesehen, auf der freilich weit flüchtiger gehaltenes Pflanzenornament in fast demselben lüstrierenden Braun gemalt war. Die Wandung war aber hier zu dick, um feststellen zu können, ob es sich auch hier um eine durchscheinende gehandelt hat. Auffallend war, daß die Form des Stückes vor allen sonst aus dieser Zeit bekannten abwich.

450) Über King-tê tschên in der Sungzeit siehe T'ao lu (Julien a. a. O S. 83 u. 84) und T'ao schuo S. 54 u. 130. Doch haben beide Quellen auffallend wenig Notiz von der Tätigkeit dieses Orts in dieser Zeit genommen. Dazu kommen noch einige Angaben über diese Zeit in der von Bushell, Oriental ceramic Art S. 99 u. 130, übersetzten Stelle aus dem überhaupt ersten Bericht über die keramische Tätigkeit in China, den Annalen von Fou-liang aus dem Jahre 1322 (siehe Anm. 628).

451) Nach den Angaben des in der vorhergehenden Anmerkung angegebenen, von Bushell übersetzten Berichts in den Annalen von Fou-liang fu.

452) Julien a. a. O. S. 83. Es scheint sogar damals schon eine kaiserliche Manufaktur begründet worden zu sein; siehe Julien a. a. O. S. LXVIII.

453) Nachdem in Anm. 424 angegebenen, von Bushell übersetzten Bericht und der T'ao schuo S. 54.

454) Julian a. a. O. S. 62.

455) T'ao schuo S. 54 u. 130.

456) Bushell, Oriental Ceramic Art S. 100.

457) Julien a. a. O. S. 57 u. 45.

458) Julien a. a. O. S. 62 und T'ao lu (Hobson, pott. a. porc. I S. 158). Nach der dort angeführten Quelle des 12. Jahrhunderts sollen sie das rotglasierte Ting-yao sogar an Frische (d. h. wohl der Farbe) und Glanz übertroffen haben.

459) Hobson, pott. a. porc. I S. 157.

460) Julien a. a. O. S. 83 u. 196.

461) Über mi sê siehe Anm. 477.

462) Julien a. a. O. S. 196.

463) Über diese Erzeugnisse siehe T'ao schuo S. 44—48 u. 113ff., sowie Julien S. 69—73. Neben dieser und den weiter oben erwähnten Töpferwerkstätten gab es damals in dieser Provinz noch eine in den Hügeln von Ting-tschi, in dem fast nur von Töpfern bewohnten Dorfe gleichen Namens, die große Wassergefäße herstellten, über die freilich nichts weiter gesagt wird, als daß sie zur Zeit der südlichen Sungdynastie Tschêkiangkrüge genannt wurden.

464) Julien a. a. O. S. 69. Merkwürdig ist, daß jedoch in der T'ao lu (Julien S. 30) einmal als „Erfinder" dieses Porzellans Tschang (s. S. 113) genannt wird, sowie auch nach einer anderen Quelle (siehe Hirth Ancient Porcelain S. 37), die Gebrüder Tschang dies Produkt erst erfunden haben sollen, weshalb, da diese erst im 12. Jahrhundert gelebt haben, Hirth auch anzunehmen geneigt ist, daß damals erst das Lung-ts'üan-yao aufgekommen sei.

465) Hirth, Ancient porcelain S. 38.

466) Über die Bedeutung des Wortes ts'ing vgl. wieder Anm. 335.

467) Hirth, Ancient porcelain S. 35.

468) Hirth, Ancient porcelain S. 34.

469) Siehe auch Julien a. a. O. S. 231 § XV in Verbindung mit S. 206 § XI 1 und Anm. 2.

470) T'ao schuo S. 115ff.

471) T'ao schuo S. 43 nach der Ko ku yao lun. Doch kann sich aus der von Hobson, pott. a. porc. I S. 61 gegebenen vollständigen Übersetzung dieser Stelle auch ergeben, daß hiermit ganz allgemein Nachahmungen des Kuan-yaos im Lung-ts'üan-yao gemeint sein können und, was wohl auch wahrscheinlicher ist, nicht bloß solche aus schwarzer Masse.

472) Nach einer bei Hirth a. a. O. S. 38 angegebenen Quelle. Über die Angabe einer anderen Quelle, daß diese beiden Brüder das Lung-ts'üan-yao erst erfunden vgl. Anm. 464.

473) Im allgemeinen wird die Masse des Ko-yao immer als braun angegeben, doch einmal in einer Quelle (Hirth a. a. O. S. 33 Nr. 4) dagegen als weiß.

474) T'ao schuo S. 46.

475) T'ao schuo S. 40 (wo ersteres nur gelblicher genannt wird, vgl. hierüber Anm. 300). Hirth a. a. O. S. 35 Nr. 12 usw. Daneben wird es einmal jedoch auch mit dem bereits (S. 86) erwähnten Tung-yao verglichen (T'ao schuo S. 44 und Hirth S. 33 Nr. 2). Da aber meine Ansicht, die Grundfarbe des Ju- und Kuan-yao hellblau, die des Ko-yao dagegen hellgrün war, so können sie sich meines Erachtens eben nur bei besonderen Spielarten nahegekommen sein. Dagegen habe ich aus den Quellen durchaus nicht erforschen können, daß, wie Hobson pott. a. porc. a. a. O. S. 67 angibt, es einstimmig mit dem Ju- und Kuan-yao auf eine Stufe gestellt wurde. Ganz abgesehen davon, daß es, wie eben erwähnt, einmal mit dem Tung-yao zusammengestellt wird (und auch dann nur, wenn seine Farbe gut ausgefallen war), das dem Kuan-yao in keiner Weise gleichgekommen sein soll, berichtet die T'ao schuo S. 44, nach der Po wu yao lan, daß die Glasur viel schlechter gewesen wäre, als die des Kuan-yao. Im übrigen heißt es sonst mehrfach (siehe z. B. Hirth S. 35) ganz allgemein, daß das „bessere" Lung-ts'üan-yao mit dem Kuan-yao möglicherweise wetteifern könne, aber das Ko-yao kann hierbei kaum gemeint sein, da hier von solchem die Rede ist, das keine braune Masse, keinen „Eisenfuß" und keine haarrissige Glasur besaß. Eine Gleichstellung mit dem Ju-yao, wie Hobson will, habe ich dagegen nirgends gefunden, da die oben angegebene Stelle aus den T'ao schuo nur die Farben der beiden Erzeugnisse vergleicht. Auch wurde nach der T'ao schuo S. 43 das Tsch'ai- und Ju-yao am höchsten geschätzt, dann das Kuan- und Ting-yao, das Ko-yao aber dabei gar nicht erwähnt.

[476]) T'ao schuo S. 114.

[477]) Hobson, pott. a. porc. I S. 60 u. 67 und II S. 223 (hier bei den Stücken, die Kaiser Yung-Tschêng herstellen ließ). Die Farbbezeichnung mi sê ist nicht ganz klar. Nach Hobson (Pott. a. Porc. I S. 68 Anm. 5) bedeutet sie nach Giles Lexikon der chinesischen Sprache: strohfarben oder wie gelbe Hirse, während sie von Julien und Bushell stets als reisfarben übersetzt worden ist. In ersterem Sinn sollen sie nach Hobson auch alle Chinesen aufgefaßt haben, die er zu befragen Gelegenheit gehabt hat.

[478]) Siehe Anm. 475.

[479]) T'ao schuo S. 47.

[480]) T'ao schuo S. 46 und Julien a. a. O. S. 70. Dennoch bildet Hiang, Taf. 25, ein (freilich nicht als Arbeit des jüngeren Bruders bezeichnetes) Stück mit Haarrissen ab, wonach also das Lung-ts'üan-yao bisweilen noch solche besessen haben kann.

[481]) T'ao schuo S. 34 u. 44.

[482]) T'ao schuo S. 110ff. Die Beschreibungen erfolgen hier freilich z. T. für beide Erzeugnisse zugleich, so daß dann nicht immer festzustellen ist, was im Kuan- und was im Ko-yao damals hergestellt worden ist.

[483]) T'ao schuo S. 114.

[484]) T'ao schuo S. 46.

[485]) Hirth a. a. O. S. 38.

[486]) Julien a. a. O. S. 15 und Hirth, Ancient porcelain S, 38.

[487]) Julien a. a. O. S. 55.

[488]) Siehe Anm. 536.

[489]) T'ao schuo S. 52 und Julien a. a. O. S. 35 nebst den in Amn. 271 erwähnten Bericht des koreanischen Offiziers.

[490]) Dies geht schon daraus hervor, daß, wie gleich darauf angegeben, die Fabrikation des Lung-ts'üan-yao erst in die Mingzeit nach Kütschou fu verlegt ward und dann erst die Fabrikation desselben sank.

[491]) Julien a. a. O. S. 30 u. 73; T'ao schuo S. 46.

[492]) Hirth a. a. O. S. 31.

[493]) Julien a. a. O. S. 30 u. 73.

[494]) T'ao schuo S. 46 u. 47.

[495]) Hobson pott. a. porc. I S. 72 nach der Po wu yao lan.

[496]) Julien a. a. O. S. 25 u. 104.

[497]) Julien a. a. O. S. 56 u. 58 und die Liste der von unter Yung-Tschêng in der kaiserlichen Manufaktur hergestellten Stücke bei Hobson, pott. a. porc. II S. 223.

[498]) d'Entrecolles: (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo) S. 206.

[499]) Bushell, Chinese Art II S. 13.

[500]) Dies geht aus einem früher in Dresdner Privatbesitz befindlichem Stücke hervor, wo auf die grüne Glasur Schmelzfarben im Kakiyemon-Stil gemalt waren. Ein ähnliches Stück abgebildet bei Pelka, Japanische Töpferkunst 1922 Taf. XIV.

[501]) Diese dürfte daraus zu schließen sein, daß sich in der Dresdner Sammlung Stücke dieser Art mit ganz verschiedener Glasur und Bemalung befinden.

[502]) Die Arbeiten in Lung-ts'üan-yao sind bekanntlich zuerst von A. E. B. Meyer, ehemaligen Direktor des zoologischen und ethnographischen Museums in Dresden in seinem Aufsatz über die Herkunft gewisser Seladonporzellane und über die Martabanis (Österr. Monatsschr. für den Orient Bd. XI 1885), sowie in seinem noch ausführlicheren: Lung-ch'üan-yao oder altes Seladonporzellan nebst Anhang über damit in Verbindung stehende Fragen (Abhandl. u. Ber. d. kgl. zool. u. anthropol.-ethnograph. Museums zu Dresden 1888/89, Berlin 1889) festgestellt worden, sowie von Fr. Hirth (siehe Hirth, Ancient pottery S. 21ff.) unwiderleglich festgestellt worden, nachdem diese vordem von Jacquemart (Histoire de la Porcelaine und dem Arabisten Prof. Karabacek in Wien in seinem in der „Österreichischen Zeitschrift für den Orient" veröffentlichten Aufsatz „Zur muslimischen Keramik" 1884 S. 281ff. für persischen Ursprungs gehaltenworden waren.

[503]) Es ist mir unklar, wie A. B. Meyer in seinem in der vorstehenden Anmerkung genannten Abhandlung auf S. 70 zu der Annahme kommen konnte, daß diese Färbung durch den Eisengehalt der Glasur und nicht der Masse erfolgt ist, da doch aus seiner eigenen Arbeit hervorgeht, daß letztere viel eisenhaltiger war, als erstere.

[504]) Nur bei stark abgenutzten Stücken erscheint die Glasur matt, so demgemäß bei solchen, die aus China selber stammen. Dagegen zeichnen sich die oben (S. 121) erwähnten Stücke in Konstantinopel alle, da sie besonders geschätzt, wohl nicht so viel verwandt wurden, durch sehr frische, glänzende Glasur aus, wie eine solche auch ein aus Konstantinopel der Dresdner Sammlung mitgebrachtes aufweist.

[505]) Ein derartiges Stück abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 21 Fig. 1.

[506]) Doch ist auch in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi, wie die vielen seladongrünen Stücke (s. S. 235) aus dieser Zeit in der Dresdner Sammlung zeigen, diese Glasur nicht immer gleichmäßig ausgefallen. Scharffeuerglasuren sind eben, wie Scharffeuerfarben, niemals leicht zu behandeln.

[507]) Jacquemart et le Blant, Histoire de la Porcelaine S. 115. Daneben soll (nach Hetherington, the early ceramic ware of China, London 1922 S. 107) seit kurzem diese Bezeichnung auch vom Sultan Saladin, der 1171 mehrere Stücke dieser Art an Nur-ed-din nach Damaskus gesandt haben soll, abgeleitet sein, was freilich wohl wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat.

[508]) Jetzt neigt man freilich dazu, derartige Gefäße auch für Einsatzschalen für Zwiebelgewächse zu halten.

[509]) Eine solche abgebildet in dem Catalogue of an exhibition of early pottery and sculpture unter Nr. 260.

[510]) Embden, Bemerkungen zu Prof. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 17.

[511]) Dagegen beruht die Angabe Hobsons pott. a. porc. I S. 84 Anm. 1, daß sich in der Sammlung Stübel in Dresden eine Schale mit eingelegter Ornamentik befindet, auf einem Irrtum, da sich bei genauerer Prüfung herausgestellt hat, daß es sich auch hier um eingeritzte Ornamentik handelt. Diese weicht freilich von der sonst bekannten sehr ab. Sie ist viel reicher und kleinlicher, wie auch sonst die Glasur viel schwächlicher, die Mache viel weniger fein ist, als die der oben besprochenen Stücke. Es kann sich darum hier wohl nur um ein jüngeres Stück handeln, das wohl der Mingzeit angehört, bis jetzt aber freilich wohl ganz allein dasteht.

[512]) Dies wird in der T'ao lu (Julien a. a. O. S. 70) ausdrücklich erwähnt.

[513]) Crawford, A descriptive dictionary of the Indian Archipelago and the adjacent countries, London 1856 p. 359—360.

[514]) Die chinesischen Kenner scheinen vielfach nur die Stücke für Erzeugnisse der Sungzeit zu halten, die wieder, wie die der einen mit dem Kün-yao in Verbindung gebrachten Gruppe, die S. 134 beschriebenen „Regenwürmermarken" zeigen. Doch darf man wohl nicht vergessen, daß es sich hier um eine viele Jahrhunderte lange Fabrikation gehandelt hat, bei der derartige rein technische Zufälligkeiten doch wohl nicht immer eingetreten zu sein brauchen. Dagegen ist wohl die Ansicht richtiger, daß Stücke mit diesen immer dieser Zeit angehören, ohne daß deshalb diejenigen ohne solche durchaus späteren Ursprungs zu sein brauchen.

[515]) Jetzt scheinen sie dort schon seltener zu sein, siehe Embden, Bemerkungen zu Prof. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 17. Verhältnismäßig oft kamen sie dagegen vor dem Kriege noch in Konstantinopel vor. Im übrigen sollen in letzter Zeit nach Voretzsch, Altes und Neues aus chinesischen Kunstgebieten (Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für Ostasienforschung, Shanghai), Leipzig 1916 aus der Provinz Tschêkiang nach Schanghai von den Scherbenhaufen der alten Töpfereien der Gegend von Lung-ts'üan Scherben der mannigfachsten Art nach Schanghai gelangen, so solche mit graublauweißen, mit gelbroten, gelbbraunen, graubraunen Seladonglasuren. Sie scheinen die obigen Angaben zu bestätigen, daß damals in Liu-t'ien nicht nur grüne Glasuren hergestellt worden sind.

[516]) Über die damaligen Handelswege siehe Hirth, Ancient Porcelain study in Chinese mediaeval Industry and Trade, Leipzig u. München S. 38ff.

[517]) Dies besagt schon sein Name Martabani, der ersichtlich von dem Hafenplatz Martaban in Pegu kommt,

[518]) Über die Auffindungen von Seladonen auf diesen Inseln siehe A. Maass, Altes chinesisches Por-

zellan in Zentral-Sumatra, Berlin 1910 und Fay-Cooper, Cole Chinese Pottery on the Philippines, Chicago 1912 (Field Museum of Natural history). Darnach scheinen, und zwar nach bei letzterem wiedergegebenen japanischen Berichten, „Seladone" damals in großen Mengen hierher gelangt zu sein (s. S. 22 des Werkes), bei denen es sich jedoch auch um die oben S. 125 erwähnte Gattung gehandelt haben kann.

[519]) Über die ersten in Europa nachweisbaren Porzellane siehe Jacquemart et le Blant, Histoire de la Porcelaine S. 18.

[520]) Siehe Crawfurd, A descriptive Dictionary of the Indian Archipelago and the adjacent Countries, London 1856 S. 359—360.

[521]) Wenigstens habe ich sie dort vor wenigen Jahren noch in großen Mengen im Kunsthandel angetroffen.

[522]) Siehe meinen Aufsatz, Die Porzellanschätze des kaiserlichen Schatzhauses und des Museums in Konstantinopel (Cicerone III S. 497).

[523]) Daneben befinden sich auch eine ganze Reihe von Stücken im Dresdner Museum für Völkerkunde. Über die von Hirth gesammelten Stücke siehe Anm. 23.

[524]) Brinkley, China its history, Art and Literature, London 1904 Bd. IX ceramic art S. 79.

[525]) Nach der Ko ku yao lun (siehe T'ao schuo S. 44), die 1387 erschien und im Jahre 1459 wieder neu herausgegeben ward, wogegen freilich nach der T'ao schuo S. 44 die gleichfalls der Mingzeit angehörende Wu tsa tsu behauptet, daß von den besseren Erzeugnissen allein das Ko-yao damals noch leichter zu finden gewesen wäre.

[526]) Siehe die Liste bei Hobson, pott. a. porc. II S. 223.

[527]) Eine ähnliche Schale, aber mit mehr braungrüner Glasur, im Vict.- u. Alb.-Museum in London, sowie abgebildet in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum, New York 1916) unter Nr. 266.

[528]) Eine ähnliche Vase auch noch in der Sammlung des Grafen Nicola Arco in München.

[529]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 20.

[530]) Bei der in der Dresdner Sammlung befindlichen Schale ist der Rand wieder durch einen bronzenen Ring eingefaßt.

[531]) Embden, Bemerkungen über Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 16. Daneben macht Hetherington a. a. O. S. 104 darauf aufmerksam, daß kürzlich an den alten Töpferwerkstätten ausgegrabener Ausschuß zu uns gekommen ist, von dünnwandigen Gefäßen aus leicht durchsichtiger Masse mit braun gebranntem Fuß und Rändern, von denen freilich das (Taf, 26 Nr. 2) eine Glasur von austerngrauer Farbe besitzt, die nicht gerade derjenigen entsprechen dürfte, die wir sonst auf Grund der Angaben der chinesischen Quellen für dies Erzeugnis annehmen.

[532]) Gelegentlich ist dieser Reliefschmuck auch sehr fein ausgeführt. Siehe Hetherington, the early ceramic ware of China Taf. 30 Fig. 2 und Hobson, pott. a. porc. I Taf. 21.

[533]) Letzterer abgebildet in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Mus., New York) unter Nr. 273.

[534]) Siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 85. Sie werden jetzt auch vielfach als nordchinesisch bezeichnet.

[535]) Siehe hierüber Crawford, A descriptive Dictionary of the Indian Archipelago and the adjacent Countries, London 1856, Ling Roth the Natives of Borneo, Carl Bock, Hunters of Borneo, Maas, altchinesisches Porzellan in Sumatra und Fay-Cooper Cole Chinese Pottery in the Philippines 1912, sowie die Anm. 502 genannten Abhandlungen von A. B. Meyer.

[536]) Vgl. hierüber den Aufsatz von T. U. Lyle in dem Journal of the Anthropological Institute XXXIII 1903, ferner C. H. Read, A Chapter in the History of Celadon, Vortrag vor der Japan Society in London 1909, Hobson, Wares of the Sung and Yüan Dynasties (Burlington Magazine 1909 S. 163) und pott. a. porc. I S. 81—85, sowie E. A. Voretzsch, Altes und Neues aus chinesischen Kunstgebieten, Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für Ostasienforschung, Shanghai, Leipzig 1916 S. 25ff.

[537]) Siehe hierüber E. A. Voretzsch, Altes und Neues aus chinesischen Kunstgebieten, Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für Orientforschung, Shanghai 1916 S. 13.

[538]) Siehe den in der vorhergehenden Anmerkung angegebenen Vortrag von Voretzsch S. 2.

[539]) Hobson, pott. a. porc. I S. 88.

540) Doch gab es schon vor dieser Zeit einen recht ansehnlichen Bestand an derartigen Arbeiten in der jetzt aufgelösten Sammlung von H.C.Eduard Meyer in Hamburg. Siehe über diese E. Zimmermann, Koreanische Kunst, Hamburg 1895, im übrigen über die koreanischen Erzeugnisse dieser Zeit: Platt, Ancient Korean Tomb Wares (Burlington Magazine Bd. XX 1912 S. 222) und Rackham, Catalogue of the Le Blond Collection of Corean Pottery (Vict.- u. Alb.-Mus. Departement of Ceramics, London 1918). Noch heute werden übrigens ganz rohe Arbeiten mit seladongrünen Glasuren hier hergestellt (siehe meine oben angeführte Arbeit über Koreanische Kunst S. 18 und Abbildung auf S. 18).

541) So nach Platt, in der in vorstehender Anm. angegebenen Abhandlung.

542) Von Embden, Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 19 bezweifelt dies zwar, doch aber auch bei Platt (siehe Anm. 513) und auch in the Catalogue of an exhibition of early Chinese pott. a. sculpt. (the Metropolitan Mus. of art, New York 1916), wird unter Nr. 294 die Farbe der Masse als buff beschrieben.

543) Abgebildet in the Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art) New York 1916 unter Nr. 294. Weitere Stücke dieser Art in dem in Anm. 540 angegebenen Katalog Rackhams unter Nr. 9 u. 55.

544) Abgebildet bei Platt Ancient Korean Tomb wares (Burlington Magazine Bd. XX, Taf. 2 unter N). Schalen mit Tierdarstellungen in gleicher Technik in dem in Anm. 540 angegebenen Katalog Rackhams unter Nr. 58, 59, 60, 61, eine Flasche daselbst unter Nr. 41.

545) Siehe Zimmermann, Koreanische Kunst, Hamburg 1895 Taf. 3, 4, 5, 8, 13 u. 15.

546) Embden, Bemerkungen zu Prof. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 19.

547) Siehe auch Hirths Kapitel über Nachahmungen von Seladonen in Ancient Porcelain S. 69ff.

548) Embden a. a. O. S. 18 u. Hobson, pott. a. porc. I S. 85.

549) Zahlreiche Stücke dieser Art befinden sich in der Schatzkammer in Konstantinopel, siehe meinen Aufsatz: Die Porzellanschätze des kaiserlichen Schatzhauses und des Museums zu Konstantinopel, Cicerone III S. 496ff.

550) Über das Küan-yao berichten die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 73—76) und die T'ao schuo S. 49 u. 50. Dagegen hat der Verfasser der letzteren, entsprechend der geringen Wertschätzung, die dies Erzeugnis früher gefunden, es nicht für nötig gehalten im 5. Buch, wo er Beispiele der übrigen Erzeugnisse dieser Zeit anführt, auch nur einziges von diesen zu nennen.

551) Hobson, pott. a. porc. I S. 109.

552) Julien a. a. O. S. 73.

553) Hobson, pott. a. porc. I S. 128.

554) Julien a. a. O. S. 128.

555) Hetherington a. a. O. S. 80.

556) Julien a. a. O. S. 128.

557) Vgl. Hetherington a. a. O. S. 82 und Fig. 17 Nr. 2, wo er einen im Besitz von H. J. Oppenheim in London befindliches, mit der Marke des Kaisers Wan-Li versehenes Räuchergefäß abbildet, das noch, wie die des Kün-yaos der Sungzeit, auf drei in Form des Faultieres gebildeten Füßen ruht, im übrigen jedoch aus weißer Porzellanmasse besteht, gelb glasiert und mit blau bemalten erhabenen, stilisierten Ranken verziert ist, und zu dem ein im Besitz von Herrn K. K. Chow befindliches Seitenstück in Küntschou auf der Stelle der alten Töpferwerkstätten ausgegraben sein soll.

558) Diese scheint aber früher nicht für Porzellan angesehen zu sein. Wenigstens werden Stücke, zu denen sie zu gehören scheinen, die aus der besseren Masse hergestellt worden sind, einmal (in der T'ao lu, siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 113 Anm. 1) ausdrücklich nur als „pottery" bezeichnet.

559) Rose Williams nimmt im Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery a. sculpture (the Metropolitan Museum of Art) New York 1916 S. 111 an, daß nur die letztere aus einer Erde aus der Nähe von Küntschou bestand, indes die erstere die bessere, nach Angabe eines chinesischen Kenners aus einer solchen bestand, die von King-tê tschên dorthin als Tribut hingesandt worden wäre. Schon Hetherington (a. a. O. S. 81) bezweifelt dies, da nirgends berichtet wurde, daß die Töpferei zu Küntschou sich damals des kaiserlichen Schutzes erfreut hätte. Dem ist noch hinzuzufügen, daß sich ja, wie oben angegeben,

bei diesem Orte sehr gute Tonlager befanden, so daß ein Bezug guter Erde von außerhalb doch wohl kaum nötig war.

560) T'ao schuo S. 49, Hiang, Text zu Taf. 41, Julien a. a. O. S. 75.

561) T'ao schuo S. 49, Julien a. a. O. S. 75 und bei Hobson, pott. a. porc. I S. 119 die Liste der unter Kaiser Yung-Tschêng zur Nachbildung nach King-tê tschên gesandten Stücke.

562) T'ao schuo S. 50.

563) T'ao schuo S. 50.

564) T'ao schuo S. 49.

565) T'ao schuo S. 50.

566) Hiang Taf. 30/31a. Auch sonst zeigen die bei Hiang abgebildeten, violett glasierten Stücke bei ihrer z. T. feinen plastischen Durchbildung, daß es sich hier um nur keine so dick aufliegende Glasur gehandelt haben kann, wie sie alle Stücke besitzen, die wir bis jetzt mit dem Kün-yao in Verbindung zu bringen gewußt haben. Man hat demnach hier allem Anscheine nach ganz verschiedenartige Glasuren verwandt. Hobson, pott. a. porc. I S. 118, scheint allerdings geneigt, diese feinen, bei Hiang sich findenden plastischen Belebungen und Eingravierungen zu bezweifeln, doch aber wohl nur, weil er bei diesem Erzeugnis für alle Gattungen eine ziemlich gleichartige Glasur anzunehmen geneigt ist.

567) Dagegen dürfte es, wie schon von anderer Seite bemerkt, ausgeschlossen sein, daß die von der T'ao schuo S. 50 angeführte Kuan-yin-Figur im Tempel Pao-kuo Ssu in Peking ein Erzeugnis von Küntschou gewesen ist (sie ist jetzt anscheinend verschwunden, siehe Embden, Bemerkungen zu Prof. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 14), da die von Bushell in seiner Übersetzung der T'ao schuo S. 50 Anm. 1 gegebene Beschreibung derselben deutlich zeigt, daß es sich hier um eine in „Fünffarben" bemalte Arbeit gehandelt, wie solche erst seit der Mingzeit (s. S. 175) vorkommen.

568) Bei keinem der von ihm abgebildeten Stücke vermag Hiang, wie doch bei den meisten übrigen dieser Zeit, das Vorbild anzugeben.

569) Julien a. a. O. S. 45.

570) T'ao schuo S. 50 und wohl auch S. 116.

571) Julien a. a. O. S. 25.

572) Julien a. a. O. S. 111.

573) Julien a. a. O. S. 76 u. 214.

574) Hobson, pott. a. porc. I S. 198. Danach bezeichnet Ching ein Gebiet, das die Provinzen Hunan und Hupeh umfaßt, während Schu der Provinz Ssetchuan entspricht. Ganz sicher geht aber aus der bei Hobson angegebenen Stelle nicht hervor, ob auch diese Arbeiten mit der dem Kün-yao ähnlichen Glasur die schwarze Tonüberlage gehabt haben, wie die übrigen hier hergestellten Erzeugnisse.

575) T'ao schuo S. 50, wo es heißt, daß Kün-yao mit gemischten Farben nicht selten wäre, woraus man wohl das Gegenteil von dem mit reinfarbigen Glasuren annehmen darf.

576) Nach Angabe Williams in der Einleitung zu Chinese, Corean and Japanese pottery, descriptive catalogue of a loan exhibition of selected examples usw., New York 1914 S. 33.

577) Beide Stücke haben trotz ihrer grünen Glasur mit dem Lung-ts'üan-yao nichts zu tun, gleichen vielmehr in Machart wie Form so sehr den typischen Stücken, die man heute mit dem Kün-yao in Verbindung zu bringen pflegt, daß sie in beiden Sammlungen ganz unabhängig voneinander als Kün-yao bestimmt worden sind. Auch ist bei der Dresdner Schale eine abgestoßene Ecke in China mit jenem Farbengerinnsel übermalt worden, das für jenes so charakteristisch ist, ein Beweis wohl, daß man sie dort gleichfalls mit diesem Erzeugnis in Verbindung hat bringen wollen.

578) Siehe Embden, Hobsons Werk über Chinesische Töpferkunst (Ostasiat. Zeitschr. V S. 126). Bei dieser Gelegenheit sei auch auf eine sehr schöne himbeerfarben glasierte, geriefelte Schale der Sammlung des Grafen Nicola Arco in München hingewiesen, die bis jetzt in ihrer Gestaltung, wie Farbe der Glasur einzig dastehen dürfte. Doch kann diese auch, wofür zunächst auch ihre vielfach eingezogene Form spricht, schon aus einer früheren Zeit stammen. Sie stammt aus der Sammlung Voretzsch.

579) Siehe Burtons Angaben bei Hobson, pott. a. porc. I S. 49. Daneben soll aber nach Burton (siehe Hobson a. a. O. I S. 50) auch die Opaleszens der dicken, unebenen Glasuren mitsprechen, wie er durch Versuche festgestellt hat.

[580]) Eine derartige Vase befand sich z. B. in der ehemaligen Sammlung Pierpoint Morgan in New York. Eine ähnliche (wenn nicht dieselbe) ist abgebildet in the Catalogue of an exhibition of early Chinese pott. a. sculpt. unter Nr. 124.

[581]) Wiedergaben vieler der oben beschriebenen Stücke in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art) New York 1916.

[582]) Diese Ornamentik findet sich z. B. auf Tafel 54 als untere Einfassung des Halses. Sie bildet für gewöhnlich die Bekrönung des Erfüllung jeglichen Willens verheißenden Szepters in der Hand von Taoistischen Heiligen.

[583]) Dagegen sollen nach Hetherington a. a. O. S. 82 nach noch vorhandenen Spuren die Blumentöpfe auf Ringen gebrannt sein.

[584]) Allerdings scheinen hierbei die Töpfe und Untersätze verschiedene Nummern gehabt zu haben. Siehe Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art) New York 1916 S. 118.

[585]) Von manchen chinesischen Kennern soll diese Gruppe allein für das alte Kün-yao angesehen werden.

[586]) Viele Abbildungen von derartigen Stücken wieder in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture.

[587]) Hier sei auf einen im Gothaer Landesmuseum befindlichen, aus der Sammlung Hirth stammenden, kugeligen Topf aus schmutzigbrauner Masse mit vier ösenartigen Henkeln und weißlicher, aber ganz mit Altershaarrissen durchsetzten Glasur, der von Hirth als Kün-yao bezeichnet worden ist (siehe das Verzeichnis alter keramischer Gegenstände, in China gesammelt von Prof. Dr. Fr. Hirth, Berlin 1890 Nr. 45 u. 129). Abgebildet in Zimmermann, Chinesisches Porzellan (1. Aufl. Taf. 12 unten), das dadurch von besonderem Interesse ist, daß es die Marke des Kaisers Jên-tsung (1023—1064) eingraviert zeigt. Demgegenüber sei erwähnt, daß Hobson, pott. a. porc. I S. 127 auch von Kün-yao-Arbeiten spricht, die man auf Grund ihrer Formen ohne Zögern in die Mongolen- oder Mingzeit setzen würde, wobei nur das bedenklich ist, daß man bis jetzt noch kein einziges Stück kennt, das man mit Sicherheit in erstere zu setzen vermag, so daß uns der Stil dieser Zeit bis jetzt doch noch recht unbekannt ist.

[588]) Embden bezweifelt letzteres (Bemerk. über Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 15); doch gibt auch Hobson, pott. a. porc. I S. 128 die Masse als buff und sogar als soft brick red an.

[589]) Abbildung eines noch in der Kapsel befindlichen Stückes bei Hetherington a. a. O. Taf. 18 Fig. 1.

[590]) Abgebildet unter Nr. 191 in dem Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Mus.) New York 1916.

[591]) Einige auf S. 136 angegebene verworfenen Stücke oder Scherben sollen auch in der Nachbarschaft von Honan fu, nicht weit von Küntschou gefunden sein. Siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 130.

[592]) Hobson, pott. a. porc. I S. 130.

[593]) Farbige Abbildungen dieser Erzeugnisse bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 39.

[594]) Durch Hobson in Chinese, Corean and Japan potteries, descriptive catalogue of loan exhibition of selected examples, New York 1914 S. 62.

[595]) Siehe Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture (the Metropolitan Museum of Art) New York 1916 Abb. 148.

[596]) Siehe Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture Abb. 143.

[597]) Hobson, pott. a. porc. I S. 124.

[598]) Hobson, pott. a. porc. I S. 127 ist allerdings geneigt, sie für die minderwertige Gattung aus gelblichem sandigen Ton (scha-t'ai) zu halten, wogegen jedoch zunächst die fast völlige Abweichung der Formen von denen der sonst mit dem Kün-yao in Verbindung gebrachten Stücke zu sprechen scheint. Auch soll nach Hobson (a. a. O. S. 127) ein Stück in einem Grabe dicht bei Nanking gefunden worden sein, was auch zunächst nicht gerade dafür spricht, daß diese Erzeugnisse in der Provinz Honan hergestellt worden sind.

[599]) Hobson, pott. a. porc. I S. 119.

[600]) Hobson, pott. a. porc. I S. 119. Die weiße Masse ist jedoch am Boden meist, um ihr Sichtbarwerden zu verhindern, mit einer braunen Glasur zugedeckt.

601) Farbige Wiedergabe eines solchen Stückes bei Hobson, pott. a. porc. I Taf 51 Nr 1.

602) Hobson, pott. a. porc. I S. 120 u. 181. Farbige Abbildung eines solchen Stückes Taf. 51 Nr. 2.

603) Hobson, pott. a. porc. I S. 123 und Catalogue of an exhibition of early Chinese pottery and sculpture S. 117.

604) Hobson, pott. a. porc. I S. 127.

605) Julien a. a. O. S. 13 u. 14. Auch hier kann man wieder aus dem in Anm. 135 angeführten Grunde nicht genau angeben, ob die Farbe seiner Glasur grün oder blau war.

606) Über diesen Betrieb siehe die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 13, 14 u. 18) und T'ao schuo S. 51, 123, 124 u. 126.

607) Über diese Teegesellschaften siehe T'ao schuo S. 124. Derartige Schalen wurden aber damals bei Hofe nicht verwandt, vielmehr Gästen solche aus weißem Porzellan vorgesetzt, siehe T'ao schuo S. 126.

608) T'ao schuo S. 121. Diese wurden freilich zu Kientschou hergestellt und können vielleicht, wenn sie auch hier im Zusammenhang mit Erzeugnissen aus Ko- und Ting-yao erwähnt werden, da sie sonst nirgends für die Sungzeit erwähnt werden, auch erst der Mingzeit angehören.

609) Julien a. a. O. S. 18.

610) T'ao schuo S. 51.

611) T'ao schuo S. 51 u. 52.

612) Siehe Julien a. a. O. S. 14, wo von Erzeugnissen die Rede ist, die damals und auch noch später hergestellt wurden.

613) Hobson, pott. a. porc. I S. 132.

614) So benannt nach einem in der Nähe des Herstellungsortes befindlichen, das „Auge des Himmels" (t'ien mu Schan) genannten Berg; siehe Hetherington a. a. O. S. 126.

615) Eine große Anzahl derartiger Stücke abgebildet in the Catalogue of an Exhibition of early Chinese Pottery and Sculpture (the Metropolitan Museum of Art), New York 1916.

616) Unter allem in dem in Anm. 615 angegebenen Catalogue befindet sich nur ein einziges mit dunkelbrauner Masse, dessen Glasur auch nicht einmal die für dies Erzeugnis typischen Streifen zeigt.

617) Dagegen weist Embden (Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 21) auf solche im Museum zu Tokyo befindliche hin, die er für chinesische Arbeiten hält, die jedoch aus hellgrauer oder gelblicher Masse bestehen. Doch hält er sie für solche aus allerfrühester Zeit, mithin wohl noch für Arbeiten der T'angzeit.

618) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 42 Nr. 1.

619) Embden, Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 21.

620) Hobson, pott. a. porc. I S. 132.

621) Daneben kommen noch die des Friauler Mönches Oderich von Pordenone aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts in Betracht.

622) Siehe Conradi, China (in Pflugk-Hartungs Weltgeschichte, Geschichte des Orients) S. 558.

623) Siehe Bushell Chinese Art. II S. 71.

624) Das geht daraus hervor, daß sowohl die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 30) wie auch die T'ao schuo S. 46 angeben, daß die Fabrikation von Liu-t'ien erst am Beginn der Mingzeit nach K'ü-tschou fu verlegt ward.

625) Julien a. a. O. S. 18.

626) Siehe S. 103 u. 129.

627) Siehe Julien a. a. O. S. 33, wo es einmal heißt, daß die Erzeugnisse seit der Sungzeit hergestellt wurden, das andere Mal, daß ihre Herstellung bis auf die T'ang- und Sungzeit zurückgeht.

628) Bushell, Oriental ceramic Art S. 99; im übrigen berichten über die damalige Fabrikation von Kin-tê tschên T'ao schuo S. 54 u. 131, die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 84ff., 45) und vor allem die zuerst in der Zeit der Sungdynastie 1270 herausgegebenen Annalen von Fou-liang, die in der Mongolenzeit 1322 neu herauskamen mit einer von Chiang Ch'i verfaßten Abhandlung über den Porzellan T'ao chi lüo, die Bushell in seiner Oriental ceramic Art S. 99ff. in Übersetzung wiedergegeben hat. Sie stellt den ersten eingehenden Bericht über die keramische Industrie Chinas dar.

629) Der in der vorangehenden Anm. erwähnte Bericht hierüber stammt erst vom Jahre 1322.

630) Julien a. a. O. S. 85.

[631]) Hobson a. a. O. S. 160.

[632]) Julien a. a. O. S. 45 u. 76.

[633]) T'ao schuo S. 131, T'ao lu S. 85 und Hobson, pott. a. porc. I S. 162.

[634]) Bushell, Oriental ceramic Art S. 100 übersetzt: „with glazes shaded indifferent tones, sea eyes and snow white flowers. Hobson, pottery a. porcelain I S. 161 Anm. 1 gibt an, daß der Ausdruck fa grün bedeute: emit mist, vielleicht im Sinne von: clouded.

[635]) Nach Hobson, Porcelain a. pottery S. 161 Anm. 3, wörtliche Übersetzung: sport corners.

[636]) Nach Hobson, Porcelain a. pottery S. 161 Anm. 7 wörtlich: play lute.

[637]) Über diese Erzeugnisse siehe Julien a. a. O. S. 86 u. 87 und T'ao schuo S. 131.

[638]) Siehe bei Hiang, Text zu Taf. 21.

[639]) Julien a. a. O. S. 42 u. 87.

[640]) Wörtlich: gelbschwarz.

[641]) Die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 87) berichtet über diese Fabrik noch, daß zur Zeit ihrer Abfassung, d. h. am Ende des 18. Jahrhunderts das Dorf Hut'ien zwar noch bestand, alle Spuren der Fabrik aber bereits verschwunden gewesen wären.

[642]) Julien a. a. O. S. 23.

[643]) Julien a. a. O. S. 23.

[644]) Julien a. a. O. S. XXIX u. 21 und T'ao schuo S. 40.

[645]) Julien a. a. O. S. 23. Der Ors liegt in der jetzigen Provinz Anhui.

[646]) Relation des voyages faits par les Persans dans l'Inde et la Chine, dans la neuvième siècle de l'ère chrétienne II p. 24 note 75.

[647]) Julien a. a. O. S. 85.

[648]) Die auf Tafel 38 oben rechts wiedergegebene alte Zeichnung dieses merkwürdigen Stückes findet sich in Gazette des beaux arts XXXIX Bd. 1897 bei dem Aufsatze Mazarolle, Un Vase oriental en Porcelaine. Das Stück wird dort freilich irrtümlich für eine persische Arbeit angesehen. An dem chinesischen Ursprung desselben wird aber wohl kein Kenner der chinesischen Keramik zweifeln.

[649]) Siehe Embden, Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesisches Porzellan S. 25.

[650]) Siehe Drach, Ältere Silberarbeiten der kgl. Sammlungen zu Cassel, Marburg S. 5. Darnach wäre die Fassung des in Cassel befindlichen Stückes auf Grund der an diesem angebrachten Wappen etwa in die Zeit zwischen 1435—1455 zu setzen.

[651]) Siehe Exhibition of early Chinese Pottery and Porcelain 1910, Burlington fine Art Club 1911 und Taf. XXXI, wonach die Fassung in die Zeit um 1550 gesetzt wird.

[652]) Siehe T'ao schuo S. 133.

[653]) Siehe auch das Kapitel über die Technik des chinesischen Porzellans S. 315.

[654]) Eine ähnliche Technik, auch schon in der Sungzeit, siehe Taf. 23 unten links.

[655]) Siehe Hiang, Text zu Taf. 48, wo er bei der auf S. 171 besprochenen Teeschale der Zeit des Kaisers Süan-Tê mit der Drachenkiefer in feinster kobaltblauer Malerei angibt, daß diese von einem Hofmaler des Kaisers gemalt sein müsse.

[656]) T'ao schuo S. 20. Daneben kamen auch Stickereien in Betracht.

[657]) T'ao schuo S. 68. Diese waren die Fabriken für die großen Fischbecken, für Weinschalen, für flache für große, runde Schalen, sowie für Teeschalen, dann die Abteilungen für Marken und Siegel, für Einritzung von Drachen, für Zeichnungen, für Schreiben, für Malerei, für Kapseln, für die Masse, dann zwei Werkstätten für Zimmerleute, für „kleine und große Arbeiten", für Schiffsbauer (für den Transport von Waren), für Schmiede, für Arbeiten in Bambus, für Lackieren, für Seile, für Fässer, für Malen, sowie die „östlichen und westlichen" Mühlen. Man befaßte sich demnach hier nicht bloß mit der Herstellung des Porzellans, sondern auch mit seinem Transport.

[658]) Siehe Jacquemart und Le Blant, Histoire de la Porcelaine S. 29, wo sich eine Angabe findet, daß unter der Königin Elisabeth mehrere spanische Schiffe, die fast ganz mit Porzellan beladen waren, genommen wurden.

[659]) Siehe S. 322.

660) Siehe meinen Aufsatz, Die Porzellanschätze des kaiserlichen Schatzhauses und des Museums zu Konstantinopel (im Cicerone Bd. III).

661) Siehe über diese Ausstellung die in Anm. 55 erwähnte Publikation.

662) Über die Porzellane der Zeit des Kaisers Hung-Wu berichten die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 87) und die T'ao schuo S. 55 u. 134. Erstere scheint freilich in erster Linie dem Wortlaut nach nur über die Erzeugnisse der kaiserlichen Manufaktur zu berichten. Doch finden sich vielfach die gleichen Angaben in der T'ao schuo, ohne daß hier erwähnt wird, daß es sich nur um solche handelt, so daß man leider aus diesen Quellen im einzelnen keine volle Klarheit über die Tätigkeit jener und der Privatmanufakturen gewinnen kann.

663) Der Ausdruck ts'ing bedeutet natürlich auch hier zunächst wieder blau oder grün (s. Anm. 135). Doch darf man wohl für diese Zeit auf Grund der sonstigen Porzellane der Mingzeit annehmen, daß es sich hier um kobaltblau bemalte gehandelt hat.

664) T'ao lu (Julien a. a. O. S. 88); wörtlich heißt es freilich nach Julien: à flammes étendues; siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 1.

665) Nach der T'ao lu, siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 2.

666) Über die Porzellane dieser Zeit berichten die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 89) und T'ao schuo S. 56 u. S. 134.

667) T'ao schuo S. 57.

668) So vermutet wenigstens Bushell.

669) Julien a. a. O. S. 262 u. 263.

670) T'ao schuo S. 134.

671) Diese Ausdrücke sind nicht übersetzbar und wohl, wie Hobson richtig meint, Verstümmelungen von den Bezeichnungen, unter denen dies Blau damals von auswärts den Chinesen zugebracht wurde.

672) Dies dürfte daraus hervorgehen, daß die oben angegebene Farbenbezeichnung (sien-hung) auch unter dem folgenden Kaiser für eine Glasur gebraucht wird (siehe Julien a. a. O. S. 93), die gemeinsam mit der Unterglasurkupferroten Farbe als tsi-hung bezeichnet wird und deshalb wohl in ähnlicher Weise hergestellt ward.

673) Nach der Po wu yao lan (siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 14).

674) Doch gibt Embden (Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesischem Porzellan S. 22) an, daß er in Peking einen von diesem Turm stammenden Porzellanziegel gesehen habe, die blau glasiert war. Übrigens stand diese „Porzellanpagode" in China nicht allein. Noch jetzt sollen sich ähnliche, aber kleinere in Peking erheben.

675) Über die Erzeugnisse dieser Zeit berichten die T'ao schu (Julien a. a. O. S. 90—93) und die T'ao schuo S. 57—59 u. 134—140.

676) T'ao schuo S. 60.

677) Julien a. a. O. S. 88.

678) Die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 90) nennt sie rot, wie Zinnober. Tatsächlich zeigen manche Porzellane der früheren Mingzeit an den freiliegenden Stellen eine Masse, die sich mehr oder weniger im Brande rötlich gefärbt hat.

679) T'ao schuo S. 135.

680) Siehe Hiang, Text zu Tafel 6, 9, 10, 48, 69 u. 83 u. Julien a. a. O. S. 92 und T'ao schuo S. 135.

681) Hobson, pott. a. porc. II. S. 8 (nach der Po wu yao lan).

682) Julien a. a. O. S. 88.

683) Siehe den Text zu Hiang Fig. 48.

684) Daß es sich hier in der Tat um Unterglasurrot gehandelt hat, geht aus dem Text zu Hiang. Tafel 56 hervor.

685) Julien a. a. O. S. XLVI.

686) T'ao schuo S. 138.

687) Nach den Po wu yao lan (siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 8.)

688) Julien a. a. O. S. 200.

669) Hobson, pott. a. porc. II S. 9.

[690]) T'ao schuo S. 140.

[691]) Julien a. a. O. S. 93 u. Hiang im Text zu Tafel 40.

[692]) Julien a. a. O. S. 93.

[693]) Sie dürfte dann eine Vorläuferin der seit der Zeit des Kaisers K'ang-Hi (s. S. 232) so viel angewandten sang-de-boeuf-Glasur gewesen sein. In der Tat werden auch von manchen Stücke mit solcher Glasur noch in die Mingzeit gesetzt. Siehe z. B. Embden, Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesischem Porzellan S. 23.

[694]) T'ao schuo S. 67.

[695]) Julien a. a. O. S. 92 u. 195.

[696]) Julien a. a. O. S. 195.

[697]) Julien a. a. O. S. 93. Die Stelle kann sich jedoch auch auf alle Porzellane dieser Zeit beziehen.

[698]) Sie gehört hier nicht zum alten Bestande, ist vielmehr vor einiger Zeit aus Venedig aus altadligem Besitz in die Sammlung gelangt, welcher Umstand für das hohe Alter derselben sprechen kann, da in dieser Stadt am Ende des 15. Jahrhunderts ja ganz bestimmt chinesische Porzellane mit wirklich durchscheinender Masse vorhanden gewesen sein müssen, da man sonst dort niemals um diese Zeit schon (vgl. Davillier les origines de la porcelaine 1882, S. 27) Porzellannacherfindungsversuche gemacht haben würde. Mit den von Perzynski in seinen im Burlington Magazine, Bd. XVIII S. 34 und Bd. CXX S. 310ff. angegebenen Stücken der Wan-Li-Zeit, zu denen sich in der Dresdner Sammlung gleichfalls mehrere Seitenstücke befinden, hat diese Schale dagegen nichts zu tun. Die Zeichnung auf letzterer ist viel feiner und geistreicher, das Blau wie auch die Masse gänzlich anders.

[699]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. II, Taf. 60, Fig. 1.

[700]) Hierzu gehörte auch sicher die in der T'ao schuo S. 50 erwähnte, dort als Kün-yao angeführte Kuan-yin-Figur in dem Tempel Pao-kuo-Sou zu Peking. Siehe Anm. 567.

[701]) Über das jui-Ornament siehe Anm. 582.

[702]) Über die Erzeugnisse dieser Zeit siehe Julien a. a. O. S. 94 u. 95, und T'ao schuo S. 59, 60 und 141—144.

[703]) Julien a. a. O. S. 94.

[704]) T'ao schuo S. 67.

[705]) Julien a. a. O. S. 203.

[706]) T'ao schuo S. 59 und Julien a. a. O. S. 263.

[707]) Siehe Hiangs Text zu Tafel 64.

[708]) Bei keinem der von Hiang abgebildeten Stücke wird dies erwähnt.

[709]) Siehe Hiangs Text zu Tafel 64 und zwar von solchen von Hofmalern der Sungzeit.

[710]) T'ao schuo S. 141.

[711]) T'ao schuo S. 141ff.

[712]) Julien a. a. O. S. 96 und T'ao schuo S. 66 wo es heißt, daß diese Glasur vor der Regierungszeit des Kaisers Tschêng-Tê ausging.

[713]) T'ao schuo S. 142.

[714]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. II Tafel 64.

[715]) T'ao schuo S. 61.

[716]) Nur aus Hiangs Abbildungswerk erfahren wir etwas über die Erzeugnisse dieser Zeit. Sowohl die T'ao lu wie die T'ao schuo schweigen über diese gänzlich.

[717]) Siehe T'ao schuo S. 70.

[718]) Sie wurde aber durchaus nicht, wie vielfach angenommen wird, für den Kaiser allein verwandt. Auch grüne, violette und andere sind daneben bei den für diesen bestimmten Arbeiten zur Anwendung gelangt.

[719]) Das in der Dresdner Sammlung befindliche Stück stellt allerdings nur ein Bruchstück dar, von dem nicht feststeht, wann es in die Sammlung gekommen. Es ist aber ganz ungewöhnlich abgenutzt, also sicherlich ein recht altes Stück, weshalb es wohl auch dieser Zeit schon angehören dürfte. Auch ist der Ton der Glasur ganz auffallend bleich, so wie ich es noch bei keinem anderen gelb glasierten

Stück wieder gesehen. Auch ist sie am Rand noch stark abgelaufen. Eingravierte Ornamentik findet sich nicht an ihm.

[720]) Sie befand sich in der jetzt aufgelösten Pierpoint Morgan-Sammlung in New York.

[721]) Hobson, pott. a. porc. II S. 29.

[722]) Abgebildet bei Gulland, Chinese porcelain II Abb. 488 und Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte Bd. II Abb. 411.

[723]) T'ao schuo S. 61.

[724]) Über die Erzeugnisse dieser Zeit berichten die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 96), die T'ao schuo S. 60—62 sowie Hiangs Abbildungswerk.

[725]) Julien a. a. O. S. 200.

[726]) Daneben hieß es anscheinend auch, das „große Blau" (ta ts'ing). Siehe Bushell Anm. 4 zu S. 67 seiner Übersetzung der T'ao shuo.

[727]) T'ao schuo S. 66 gibt an, daß der Stoff zu dieser Farbe von der Regierung dieses Kaisers ausging, während die T'ao lu (Julien S. 98) angibt, daß es erst unter dem folgenden Kaiser Kia-Tsing ausging.

[728]) Abgebildet im Führer durch die Ohlmersche Sammlung chinesischer Porzellane S. 56.

[729]) Übrigens kommen im Britischen Mueseum auch Bronzen dieser Zeit mit ganz ähnlicher Ornamentik vor. Auf der anderen Seite beginnt jetzt in dieser Zeit auch die chinesische Ornamentik in die persische Fayence einzuziehen, was gleichfalls auf besonders lebhafte damalige Beziehungen zwischen diesen beiden Ländern schließen läßt.

[730]) Siehe hierüber meinen Aufsatz über diese Porzellane im Cicerone III. Jahrgang S. 449.

[731]) Derartige Stücke kommen freilich so häufig vor, daß es fraglich erscheint, ob sie wirklich alle aus dieser Zeit stammen. Auch finden sich manche, die die Marke des Kaisers Kien-Lung (1736—1795) tragen. Siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 33.

[732]) Wie oben S. 173 erwähnt, gab es anscheinend schon unter dem Kaiser Süan-Tê ornamentierte Porzellane mit gelbem Grund, die später in King-tê tschên nachgebildet wurden und wohl in dieser Technik hergestellt sein können.

[733]) Abbildungen bei Hobson, pott. a. porc. II Taf. 66.

[734]) Abbildung bei Hobson, pott. a. porc. II Taf. 66 Fig. 2.

[735]) T'ao schuo S. 62.

[736]) Bushell oriental ceramic art S. 125.

[737]) T'ao schuo S. 62.

[738]) Über die Erzeugnisse dieser Zeit berichten die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 97—99 und die T'ao schuo S. 62, 63 u. 144—151.

[739]) Diese Listen finden sich, wie auch die der folgenden Zeit in den Annalen von Fouliang und sind zuerst von Bushell in seinem Werke Oriental ceramic Art S. 122ff. veröffentlicht worden.

[740]) T'ao schuo S. 66 u. 70.

[741]) T'ao schuo S. 67.

[742]) Dies sind die sogenannten Hunde des Foh (Buddha), die Wächter von Tempeln und von Haus und Hof siehe Taf. 93 und 96 rechts.

[743]) Siehe Anm. 411.

[744]) Siehe Anm. 582.

[745]) T'ao schuo S. 145 u. 146.

[746]) T'ao schuo S. 151.

[747]) Daneben sollen sie auch Seidenstickereien entnommen sein.

[748]) Dies auf dem chinesischen Porzellan häufiger vorkommende Fabeltier stellt ein Einhorn dar mit dünnen Beinen, geteilten Hufen, sowie drachenähnlichem Kopf.

[749]) Siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 36 u. T'ao schuo S. 148.

[750]) T'ao schuo S. 149. Weitere Porzellanziegel dieser Zeit erwähnt T'ao schuo S. 133.

[751]) Hobson, pott. a. porc. I S. 37.

[752]) Bushell, Oriental ceramic Art. S. 141.

[753]) T'ao schuo S. 151.

[754]) T'ao schuo S. 151

[755]) T'ao schuo S. 67.

[756]) Hobson, pott. a. porc. II S. 35 Anm. 4.

[757]) Julien a. a. O. S. 102 u. 103. Das Wort hung bedeutet Herr.

[758]) Doch kommen auch hier Nachahmungen und Fälschungen vor, so besonders von seiten der Japaner, darunter z. T. recht geschickte.

[759]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. II Taf. 67 Fig. 2.

[760]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. II Taf. 75 Fig. 2.

[761]) Es hat fast den Eindruck, als ob man des lebhaften Blaus wegen auch die übrigen Farben, so weit man dies vermochte, in der Kraft gesteigert hätte.

[762]) Farbige Abbildungen derselben bei Hobson, pott. a. porc. II Tafel 73. Eine sehr schöne kleine Vase in drei Farben befindet sich auch beim Grafen Nicola Arco in München.

[763]) Eine dazu gehörige Vase auch in der Sammlung Eumorfopoulos.

[764]) Sie sind auch im 19. Jahrhundert in Japan nachgemacht worden, von dem berühmten Töpfer Eiraku, der sich darnach auch seinen Namen beilegte, aber vielleicht dort auch schon früher in Kutani, in der Provinz Kaga. Wenigstens ist in die Dresdner Sammlung vor einiger Zeit eine solche Schale mit dieser Bezeichnung gelangt.

[765]) Hobson, pott. a. porc. II S. 52.

[766]) Über die Arbeiten dieser Zeit berichten die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 99 u. 100), sowie die T'ao schuo S. 63—65 u. 152—155. Doch werden merkwürdigerweise diese wie auch die folgende Zeit von beiden Quellen zusammengefaßt.

[767]) Daß auch damals anfangs noch das Muhammedanerblau verwandt ward, scheinen mehrere im Britischen Museum und in der Dresdener Porzellansammlung befindliche, im lebhaftesten Blau bemalte Stücke zu beweisen. Siehe S. 199.

[768]) T'ao schuo S. 64. Doch beklagt sich Hiang im Text zu Taf. 81, daß jetzt im Gegensatz zu früher alles viel zu flüchtig und eilig ausgeführt würde.

[769]) Julien a. a. O. S. 263.

[770]) T'ao schuo S. 154.

[771]) T'ao schuo S. 155.

[772]) Auch fielen in dieser oder der folgenden Zeit wieder einige Glasuren durch Transmutation (s. S. 133) buntscheckig aus, was jedoch damals noch immer so wenig gefiel, daß man derartige Stücke fortwarf. Siehe T'ao schuo S. 63.

[773]) Sie befinden sich im Britischen Museum. Siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 57.

[774]) Bushell, Oriental ceramic art S. 130.

[775]) Siehe über die Bestände in Konstantinopel meinen Aufsatz, Die Porzellanschätze des kaiserlichen Schatzhauses und des Museums zu Konstantinopel im Cicerone, Jahrg. III. S. 496.

[776]) So berichtet Bushell. Über die Erzeugnisse dieser Zeit berichten sonst die T'ao schuo S. 63—65 u. 155—168, sowie die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 99 u. 100).

[777]) Siehe die Abbildungen bei Maaß, Altchinesisches Porzellan in Sumatra. Berlin 1910 und Fay-Cooper Cole Chinese pottery in the Philippines Taf. XVII.

[778]) Sammlungen von solchen Scherben aus diesen Gegenden sind mir vor einiger Zeit von einem deutschen Kaufmann vorgelegt worden.

[779]) Siehe Anm. 658.

[780]) T'ao schuo S. 65 u. 66.

[781]) Julien a. a. O. S. 99.

[782]) T'ao schuo S. 64.

[783]) T'ao schuo S. 66.

[784]) Siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 58.

[785]) Es war der Tempel der Schutzgottheit der Töpfer, siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 58.

[786]) Julien a. a. O. S. 263.

[787]) Seinen Namen scheint er sich in Anlehnung an eine Legende zugelegt zu haben, nach welcher

ein gewisser Fei einst einen Menschen in eine Vase springen sah, dem er dann auf seine Aufforderung hin folgte und wo er dann sich in einem Palast mit gedeckter Tafel zu befinden glaubt und ihm auch die herrlichsten Naturansichten gezeigt wurden. Siehe Laufer in Fay-Cooper Cole Chinese Pottery in the Philippines S. 29. Doch wird sein Name auch häufig übersetzt als „der in der Verborgenheit lebende T'aoist".

[788]) Dies Rot wird auch als Dämmerungsrot bezeichnet (siehe T'ao schuo S. 167).

[789]) Julien a. a. O. S. 263 u. T'ao schuo S. 167.

[790]) Julien a. a. O. S. 200.

[791]) Hobson, pott. a. porc. II S. 85.

[792]) Eine farbige Wiedergabe desselben bei Hobson, pott. a. porc. II Tafel 80.

[793]) Dies prächtige Stück befand sich im Jahre 1914 im Londoner Kunsthandel.

[794]) Abb. in der Publikation der Fine Arts Club Exhibition of éarly Chinese pottery and porcelain, Taf. XL.

[795]) T'ao schuo S. 159.

[796]) T'ao schuo S. 165.

[797]) Die Bezeichnung hundert bedeutet in solchen Fällen hier, wie auch sonst, nichts anderes als sehr viel.

[798]) Julien a. a. O. S. 100. u. T'ao schuo S. 66.

[799]) T'ao schuo S. 165.

[800]) Beide gehören zum alten Bestande der Sammlung und werden, da in der Zeit des Kaisers K'ang-Hi wohl kaum schon Stücke dieser ja nicht besonders geschätzten Zeit nachgeahmt sein werden, wohl sicher der des Kaisers Wan-Li angehören. Beide sind, wie die Porzellane dieser Zeit ja häufiger, auf Sand gebrannt worden.

[801]) Sie befand sich in der früheren Sammlung Pierpoint Morgan in New York.

[802]) Diese braunen Randeinfassungen sollten vielleicht, wie vermutet worden ist, anfänglich die Bronzeeinfassungen wertvoller alter Stücke (s. S. 82 u. 96) nachahmen.

[803]) T'ao schuo S. 63. Doch kann dies auch, da hier diese und die vorhergehende Zeit zusammengefaßt sind, dies auch in letzterer vor sich gegangen sein.

[804]) So z. B. an einigen tiefen, meist kobaltblau bemalten Schalen mit ringsum eingesetzten, kleinen, fast rundplastischen unglasierten Figuren (siehe Hobson, pott. a. porc. II Tafel 82 Fig. 2).

[805]) Diese Durchbrechungen sind aber meist sehr einfach gehalten.

[806]) Siehe Anm. 797.

[807]) Zu diesen Schalen gesellen sich dann noch die auch im Schatzhaus zu Konstantinopel in mehreren Exemplaren vertretenen Schnabelkannen, die mit dem Motiv des sogenannten Paradiesesbrunnen in Form einer Fontäne mit nach beiden Seiten fließendem Wasser bemalt sind.

[808]) Doch befindet sich in der Dresdner Sammlung eine derartige Kanne, bei der der Griff durch ein über Kopf stehendes, eidechsenähnliches Tier gebildet wird.

[809]) Eigentümlich ist bei ihnen noch, daß sich der Boden unten leicht strahlenförmig gefurcht zeigt, was sonst bei chinesischen Porzellanen kaum vorkommt.

[810]) Auch diese war demnach, weil nicht sehr haftend, minderwertig. Die dadurch freigelegte Masse erscheint dann meist recht schmutzig. Einige aber nicht bemalte Schalen der Dresdner Sammlung, die zu dieser Gruppe gehören, besitzen auch ganz eng senkrecht geriefelte Wandungen.

[811]) Diese auf den holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts abgemalten Schalen werden jedoch noch meist, wie noch immer viele Galeriekataloge zeigen, ganz irrtümlich für Delfter Fayencen gehalten.

[812]) Aus diesen gefaßten Stücken ist im allgemeinen ziemlich viel Wesens gemacht worden, weil man sie für wissenschaftliche Dokumente ersten Ranges zum Zwecke der Bestimmung der Chronologie des chinesischen Porzellans hielt. Doch ganz mit Unrecht. Sie stammen fast alle aus der Zeit um die Wende des 16. Jahrhunderts, also eben aus der Zeit des Kaisers Wan-Li und, was sie in dieser Hinsicht bezeugen, ist längst durch andere Stücke oder sonstige wissenschaftliche Hilfsmittel festgestellt werden. Ganz dasselbe gilt auch von den auf den Holländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts dargestellten chinesischen Porzellanen (vgl. Anm. 811).

813) Siehe meinen Aufsatz, Die alten Bestände von japanischem Porzellan in der Dresdner Porzellansammlung, in Mitt a. d. sächs. Kunstsammlungen Bd. VII, Abb. auf S. 89.

814) In Persien wurden dagegen die Porzellane dieser Zeit nicht gefaßt, sondern mit mehr oder weniger kostbaren Edelsteinen besetzt. Viele Stücke dieser Art in der Schatzkammer in Konstantinopel, einige Beispiele auch in der Dresdener Porzellansammlung.

815) Derartige Stücke befanden sich in einer Privatsammlung, die 1914 im Rijksmuseum zu Amsterdam ausgestellt war.

816) Die Quellen schweigen über diese Zeit gänzlich.

817) Doch hat sich noch aus der Zeit des Kaisers T'ien-K'i eine jener Anm. 804 erwähnten Schalen mit angesetzten Biskuitfiguren erhalten. Auch berichtet Bushell, Oriental ceramic art p. 137, daß die Chinesen außerdem dieser Zeit noch einige recht gut in Kobaltblau oder mit Schmelzfarben bemalte Krüge zuschreiben, die mit der Inschrift T'ien versehen sind, da sie annehmen, daß diese Inschrift, die „Himmel" bedeutet, das Nien-hao des Kaisers T'ien-K'i enthalte. Doch dürfte eine solche Zuschreibung doch wohl zu sehr auf leerer Vermutung beruhen, als daß sie hier zur allgemeinen Charakterisierung des Porzellans dieser Zeit benutzt werden kann.

818) Julien a. a. O. S. 105.

819) Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, Berlin 1910 S. 34.

820) So berichtet Montanus in Denkwürdige Gesandschaften der Ostindischen Gesellschaften in den vereinigten Niederländern usw. Amsterdam 1670 S. 393.

821) Diese 1642 datierte Fassung findet sich auf dem hier Tafel 70 rechts abgebildeten Stück des Hamburger Kunstgewerbemuseums. Dagegen sprechen die von Perzynski in seinen Aufsätzen „Towards a Grouping of Chinese Porcelain" (Burlington Magazine Bd. XXII S. 310) angeführten und abgebildeten Stücke ebensogut für einen früheren, wie späteren Ursprung dieser Gruppe, besagen also nichts. Übrigens geht es anderen, die sich mit der Entwicklung des chinesischen Porzellans eingehend beschäftigt haben, ebenso wie dem Verfasser, daß ihnen aus gleichen Gründen diese Gruppe als aus der Mingzeit stammend kaum erscheinen will.

822) Es ist eben durchaus denkbar, daß einmal eine Fassung von einem zerbrochenen auf einen neuen Krug übertragen worden ist.

823) Ihre Form gleicht sehr europäischen Fayencekrügen. Eine derartige Beeinflussung seitens Europas findet man eigentlich erst in der folgenden Zeit (s. S. 229).

824) In der Sammlung Stübel in Dresden befindet sich freilich eine kleinere Henkelkanne in sonst bei diesen Stücken wohl kaum vorkommender Form, die manche Verwandtschaft mit den oben besprochenen Stücken, namentlich auch in der Ornamentation aufweist. Sie ist aber weit weniger sauber gearbeitet, das Blau auch viel schlechter und auch die Zeichnung flüchtiger. So möchte man diese noch in die Mingzeit setzen, wodurch man dann vielleicht annehmen dürfte, daß derartige Stücke der letzten Mingzeit den ersten aus der Ts'ingdynastie als Ausgangspunkt gedient haben.

825) T'ao schuo S. 3.

826) So Bushell S. 156. Ich selber habe bisher nur zwei mit dem Nien-hao dieses Kaisers versehene Schalen mit Blaumalerei im Museum für Völkerkunde in Berlin gesehen. Doch ist die Masse und das Blau des Kobalts so vorzüglich, daß ich mir kaum vorstellen kann, daß diese Stücke wirklich schon aus dieser Zeit stammen. Das Blau übertrifft bei weitem das der oben S. 245 geschilderten wahrscheinlich frühesten Erzeugnisse der grünen Gattung der K'ang-Hi-Zeit.

827) Das geht wohl daraus hervor, daß eine zumeist wohl der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörende, bestimmte Gruppe von japanischen Porzellanen, nämlich die bekannte im Kakiyemonstil gehaltene (siehe meinen Aufsatz, Die alten Bestände von Japanischem Porzellan in der Dresdener Porzellansammlung, Mitt. d. sächs. Kunstsammlungen VII S. 92ff.), mit dem lebhaften dick aufliegenden Schmelzblau am Anfang des 18. Jahrhunderts häufig (so auch im ersten Inventar der Dresdner Sammlung) als „Altindianische" bezeichnet ward, ja Gersaint, der bekannte Pariser Kunsthändler aus der Mitte des 18. Jahrhunderts behauptete sogar damals in dem bekannten 1747 erschienenen Auktionskatalog der Sammlung des Vicomte de Fonspertuis, daß erst seit wenigen Jahren vielfarbige Porzellane nach Europa gekommen wären. Siehe Du Sartel, La porcelaine de Chine. Paris 1881.

[828]) Die chinesischen Quellen behandeln diese Zeit dagegen auffallend kurz, wohl weil sie noch nicht weit genug zurücklag, als sie abgefaßt wurden. Siehe T'ao lu (Julien a. a. O.) S. 106 u. 107 und T'ao schuo S. 3.

[829]) Gulland a. a. O. II S. 307—314.

[830]) Wenigstens werden nur verhältnismäßig selten jetzt von dort aus Porzellane aus dieser Zeit zu uns gebracht. Auch die großen Bestände in Konstantinopel stellen in der Hauptsache nur Seladone und Erzeugnisse der Mingzeit dar. Daneben weiß man auch, daß die Chinesen, die, wie erwähnt, im Jahre 1637 in Ardebil ihre eigene Karawanserei besaßen, eine solche im Jahre 1703 dort nicht mehr hatten. Siehe Sarre, Denkmäler persischer Baukunst 1903 S. 34.

[831]) Auch jetzt wurden sie hier und vor allem die mit farbigen Glasuren in die prächtigsten jetzt aus Goldbronze bestehenden Fassungen getan. Siehe farbige Wiedergaben von solchen in Catalogue of a collection of mounted Porcelain belonging to E. M. Hodgkins by Seymour Ricci, Paris 1911.

[832]) Sie ist auch an den Stücken der so überaus reichen Bestände der Dresdner Porzellansammlung an Stücken aus dieser Zeit ganz ungemein selten aufzufinden.

[833]) Nach der T'ao lu (siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 208).

[834]) Ihre Technik wird auch von d'Entrecolles beschrieben, S. 204 (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo).

[835]) So berichtet d'Entrecolles S. 216 (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo).

[836]) Siehe hierüber Graesse's Aufsatz; die Sage von den Dragonervasen in der kgl. Porzellansammlung zu Dresden (Zeitschrift für allgemeine Museologie 1880 Nr. 19); ähnliche Vasen im Schloß Wilhelmsthal bei Cassel.

[837]) Ganz in der Gewalt hatte man diese damals, wie man in der Dresdner Sammlung sehen kann, nicht. Sie sind bald enger, bald feiner, bald kräftiger, bald schwächlicher ausgefallen.

[838]) Leider besteht heute noch immer unter den Vertretern der keramisch-technischen und der Kunstwissenschaft ein großer Unterschied betreffs der Anwendung des Wortes „Weichporzellan". Während erstere dasselbe in obigem Sinne anwenden, dient es für letztere lediglich zur Bezeichnung jenes bekannten sogenannten Frittenporzellans, das im 18. Jahrhundert vor allem in Frankreich und England hergestellt worden ist, aber gar kein wirkliches Porzellan, sondern nur eine Art Glasmasse darstellt. Da diese Abweichung in der Bezeichnung bereits zu großen Irrtümern geführt hat, wäre es sehr erwünscht, wenn auch die Kunstwissenschaft Frittenporzellan nicht mehr als „Weichporzellan" bezeichnen würde.

[839]) Über diese Erde siehe 305.

[840]) Der in dieser Sammlung befindliche Teetopf zeigt im Gegensatz zu späteren Arbeiten dieser Art (s. S. 254) noch ganz das gleiche Muster, wie einer der Dresdner Porzellansammlung.

[841]) Bisweilen finden sich auch noch fast getreue Kopien von Stücken der Mingzeit, so z. B. von den auf S. 210 erwähnten großen Schalen in Exportporzellan. Doch können diese auch aus der Zeit des Vorgängers des Hauses Kang-Hi stammen. Ihre Masse, Glasur wie Glasur hat nichts mehr mit denen der Stücke der Mingzeit zu tun.

[842]) Siehe Anm. 827.

[843]) Embden in seinen Bemerkungen zu Prof. Dr. E. Zimmermanns Chinesischem Porzellan S. 24 weist zwar darauf hin, daß eine türkisblaue Schmelzfarbe schon in der Mingzeit vorhanden gewesen wäre. Doch schließt ja eins das andere keineswegs aus, da die blaue Schmelzfarbe ja inzwischen verloren gegangen sein kann. Tatsache ist, daß Porzellane dieser Zeit mit dieser Farbe im Stil stets auf das Ende der Entwicklung in dieser Zeit hinweisen.

[844]) Du Sartel, la porcelaine de Chine Abb. 115.

[845]) Doch kommen Becher mit Henkeln schon in der Sungzeit vor, siehe Taf. 16.

[846]) Doch muß darauf hingewiesen werden, daß in der T'angzeit derartige Gebilde schon vorgekommen waren.

[847]) Hinsichtlich Wiedergabe solcher Stücke siehe (Crisp) Examples of Armorial China (privately printed 1887). Dagegen irrte man sich früher sehr, wenn man annahm, daß schon Kaiser Karl V. sich in China ein Porzellanservice mit seinem Wappen und Namenszug hätte machen lassen. Denn die in der Dresdner Sammlung befindlichen chinesischen Teller, auf die sich diese Annahme allein stützt,

zeigen nicht das Wappen Kaiser Karl V., sondern Karl VI. (1711—1740), des Zeitgenossen König August des Starken von Polen und ihre Bemalung ist ersichtlich nicht einmal in China, sondern in Holland erfolgt (vgl. S. 231).

[848]) Auch d'Entrecolles S. 207 (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo) berichtet von solchen religiösen Darstellungen.

[849]) Über derartige unter europäischem Einfluß stehende Porzellane siehe de Vries, Porcelain, in Elsevier, geillustreerd Maandschrift 1916 S. 331ff.

[850]) So blickt man z. B. auf mehreren großen Vasen der Dresdner Porzellansammlung durch das Tor eines schon an sich gar nicht chinesisch, vielmehr recht muhammedanisch ausschauenden Gebäudes in einen Raum, dessen Seitenlinien alle ziemlich nach einem Punkte nach hinten zusammenstreben.

[851]) Ob daneben aber auch damals in der Provinz Canton, wie Père d'Entrecolles (S. 183) berichtet, Porzellan hergestellt worden ist, erscheint sehr zweifelhaft. Die chinesischen Quellen berichten zu keiner Zeit von einer Porzellanfabrikation an dieser Stelle. Auch, daß es hier damals etwa nur bemalt worden ist, um dann nach Europa und anderen Gegenden hin versandt zu werden, wie dies später tatsächlich geschehen zu sein scheint, ist nicht bekannt. Gewiß hat Père d'Entrecolles damals bei diesem Porzellan an das später zu erwähnende (vgl. S. 284) in der Provinz Kuangtung hergestellte Steinzeug aus schmutzig brauner oder grauer Masse gedacht, das mit meist farbig gefleckten Glasuren bedeckt ward. Es wird noch heute vielfach von Sammlern für Porzellan gehalten.

[852]) Doch gab es ja, wie in Anm. 804 u. 817 erwähnt, schon am Ende der Mingzeit Schalen, die mit unglasierten Figürchen besetzt waren.

[853]) Die Behauptung, daß diese so viel verbreiteten und so unschönen Arbeiten in Holland ausgeführt sind, beruht auf Angaben, die Gersaint, der bekannte französische Kunsthändler aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, in seinem Auktionskatalog der Sammlung des Vicomte de Fonspertuis gegeben hat. Vgl. Du Sartel, La porcelaine de Chine S. 128.

[854]) Siehe meinen Aufsatz, Die alten Bestände von japanischem Porzellan in der Dresdner Porzellansammlung (Mitt. d. sächs. Kunstsammlungen VII S. 92ff.

[855]) Dies Wappen wurde früher lange Zeit für das des Kaisers Karl V. angesehen, weshalb diese Teller früher häufiger in der Literatur als Erzeugnisse dieser Zeit angesehen und auf sie mit besonderem Nachdruck hingewiesen wurde.

[856]) Die Zuschreibung der Erfindung dieser Glasur an Lang T'ing tso steht freilich keineswegs ganz fest. Hobson, pott. a. porc. II S. 121 macht wohl mit Recht darauf aufmerksam, daß dieser als Vizekönig zweier Provinzen Kiangsi und Kiangnan kaum Zeit gehabt haben wird, sich viel um die Porzellanfabrikation von Kin-tê tschên zu bekümmern, sowie daß auch nirgends berichtet wird, daß ihm die Beaufsichtigung der Manufakturen dort übertragen worden wäre. Auch wissen die Quellen dieser Zeit nicht das Geringste von einer Erfindung Langs zu berichten. So scheint diese Ansicht nur Tradition zu sein, die von Bushell uns zuerst übermittelt worden ist.

[857]) Farbige Abbildungen bei Hobson, pott. a. porc. II Tafel 88 und Bushell, Oriental ceramic Art. Taf. I, LVI, LVII, LVIII u. LIX.

[858]) Siehe Anm. 41.

[859]) So berichtet wenigstens Bushell, Oriental ceramic Art S. 161.

[860]) Doch wird auch angenommen, daß diese Farbe nur eine Zufallsfarbe der roten Glasur Langs gewesen ist. Siehe Bushell, Oriental ceramic Art S. 273.

[861]) Bisweilen wird mit ihm auch noch eine dritte Glasur in Verbindung gebracht, eine verwandte gleichfalls haarrissige grüne Glasur, die mit Malereien im Stil der „grünen" Familie verziert war. Siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 125.

[862]) Hier soll sich eine ganz besonders große Anzahl befinden aus früherem kaiserlichem Besitz, die früher in Mukden war. Farbige Abbildung derselben in Hobson, pott. a. porc. II Tafel 111 Nr. 2, sowie bei Bushell, Oriental ceramic Art. 11; siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 178.

[863]) Siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 178.

[864]) Hinsichtlich der Berechtigung, die hier und im folgenden genannten Glasuren dieser Zeit zuzuschreiben, muß gesagt werden, daß dies in den wenigsten Fällen mit Hilfe von Datierungsmarken

erfolgen kann, da derartige Stücke, wie überhaupt die Porzellane dieser Zeit, solche fast niemals zeigen. Dagegen besitzt die Dresdner Porzellansammlung noch ein aus den Jahren 1721—1727 stammendes Inventar, in dem alle Porzellane, die damals in derselben bereits vorhanden waren oder zu derselben hinzukamen, genau aufgezeichnet worden sind, wodurch allein, schon da die Sammlung Stücke aus der Mingzeit in ihrem alten Bestande in nur ganz verschwindendem Maße besitzt, dagegen so gut wie alle die oben aufgeführten Glasuren sich in ihr in großer Zahl befinden, ihr Ursprung aus dieser Zeit genügend dokumentiert wird. Überhaupt stellt die Dresdner Sammlung dank diesem Inventare ein einziges großes Dokument zur Datierung der in der K'ang-Hi-Zeit hergestellten Porzellane dar.

865) Hobson, pott. a. porc. II S. 184.

866) So wird sie noch bei d'Entrecolles S. 214 (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo) bezeichnet.

867) d'Entrecolles (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo S. 206).

868) Sehr viele Porzellane mit der kaiserlich gelben Glasur befinden sich wieder im Museum zu Peking (aus dem früheren kaiserlichen Besitz in Mukden). Doch war diese Glasur keineswegs die einzige, die für den Kaiser verwandt, vielmehr daneben noch eine kameliengrüne und violette (aubergine),

869) Farbige Wiedergabe dieser Glasur bei Bushell, Oriental ceramic Art Taf. XXV u. LXXXIII.

870) So berichtet d'Entrecolles S. 216 (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo).

871) Doch scheint man schon am Ende der Mingzeit zur Zeit des Kaisers Wan-Li Porzellan mit Lackfarben bemalt zu haben. Siehe Hobsons Aufsatz Lacquer on Ming Porcelain, Burlington Magazine XL.

872) Wenigstens gibt dies Bushell an. Doch sind auch mir außer den zwei Schalen der Dresdner Sammlung nie andere Stücke dieser Art zu Gesichte gekommen.

873) Derartige Gefäße dienten dazu, um in ihnen am Beginn des neuen Jahres Geschenke zu überreichen. Das Muster wurde bei uns meist als hawthorn- oder mayflower-pattern bezeichnet.

874) Jedenfalls ist es auffallend, daß trotz des großen Bestandes der Dresdner Sammlung an Porzellanen dieser Zeit sich nur ein einziges Mal Chinesen mit dem Zopf, den sie vom Beginn der Ts'ingdynastie, als Zeichen der Unterwürfigkeit anlegen mußten, dargestellt finden.

875) Siehe d'Entrecolles (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo) S. 211.

876) Diese ist mit der Zeit durch Oxydation schwarz geworden.

877) Diese scheint schon auffallend früh wieder geglückt zu sein, da Hobson (pott. a. porc. II S. 145) angibt, zwei 1671 und 1672 datierte Stücke gesehen zu haben.

878) Viele Beispiele dieser Art, an denen man auch die Unsicherheit dieser Technik studieren kann, in der Dresdner Porzellansammlung.

879) Nur in der Zeit des Kaisers Tschêng-Hua ist es wohl möglich, daß hier gleichwertige, wenn nicht noch bessere Leistungen, doch aber wohl kaum in technischer Beziehung, erreicht worden sind (s. S. 178).

880) So ist diese Gruppe in letzter Zeit nach Analogie der „grünen" und „Rosafamilie" bezeichnet worden.

881) Es scheint in dieser Zeit zwei ganz verschiedene Arten von grünen Gründen gegeben zu haben, was bisher noch kaum beachtet sein dürfte.

882) Doch kamen auch derartige Schalen in bedeutend schwächeren Farben vor, die wohl spätere Nachbildungen darstellen.

883) Zu diesen feinen Stücken gehören auch die auf Taf. 111 unten abgebildeten, sogenannten „Hochzeitsteller" des Kaisers K'ang-Hi.

884) Daß den Chinesen bei ihrer Dekoration wirklich etwas derartiges vorschwebte, geht aus der Vorschrift des früher (vgl. S. 250) genannten T'ang Ying hervor, daß die Farben des Porzellans von einem Garten genommen werden sollten, den man zur Frühlingszeit von einem Gartenpavillon aus betrachtet (siehe Bushell, Oriental ceramic Art, S. 230).

885) und zwar nach Jacquemart und Le Blant, siehe S. 16.

886) Daß aber derartige Porzellane damals in erster Linie für Persien angefertigt worden sind, wie es bis vor kurzem noch der allgemeine Glaube war, dafür fehlt jede Begründung. Ich kenne kein Stück dieser Art, das aus Persien zu uns gelangt ist.

887) Doch sind diese von den chinesischen Porzellanen gar nicht schwer zu unterscheiden. Schon

die Masse ist bei diesen viel feiner, kristallinischer, desgleichen die Glasur reiner, glänzender, dann aber ist auch das Blau leuchtender, strahlender und klarer. Es sind dies Unterschiede, die das chinesische und japanische Porzellan damals überhaupt unterscheiden.

888) Vgl. Bushell a. a. O. S. 334, der aber diesen Ausdruck dort ersichtlich irrtümlich auf einen anderen Typus des japanischen Porzellans bezieht.

889) Diese Zuschreibung beruht in erster Linie auf der Taf. 119 oben abgebildeten Schale des Britischen Museums mit der Periodenmarke (siehe den Anhang): „das sich wiederholende Sin-tsch'ou-Jahr", die sich nur auf den Kaiser K'ang-Hi beziehen kann, unter dessen Regierung allein sich dieses Jahr (1721) wiederholt hat (vgl. Burlington Magazine Bd. IX S. 394). Bushell behauptet, noch einige andere Stücke dieser Art, mit der Marke dieses Kaisers versehen, in China gesehen zu haben und tatsächlich finden sich in Bahr, Old Chinese Porcelain and Works of Art in China (being Description and Illustrations of Articles selected from an Exhibition held in Shanghai 1908) London 1911 auf Tafel LXXXI zwei kleine mit diesen Farben bemalte Schalen aus einer chinesischen Sammlung. Daneben ist aber auch noch darauf hinzuweisen, daß in den von Bushell (Oriental ceramic Art S. 195ff.) veröffentlichten Listen von Porzellanen, die für den nachfolgenden Kaiser Yung-Tschêng ausgeführt worden sind, die dieser Gruppe angehörenden Porzellane damals ausdrücklich als: new copies of the western style of painting on enamels bezeichnet worden sind.

890) Siehe Anm. 885.

891) Auch wird in der T'ao schuo S. 25 ausdrücklich angegeben, daß die hierbei verwandten Farben dieselben gewesen wären, die man bei diesen Emailarbeiten angewandt hat.

892) Veröffentlicht von Bushell, Oriental ceramic Art, New York 1897 S. 195ff.

893) Sonst handeln über die Erzeugnisse dieser Zeit nur die T'ao lu (Julien a. a. O. S. 108 u. 109).

894) Allerdings pflegen die Chinesen selber T'angs Namen immer erst mit den unter dem Nachfolger Yung-Tschêngs K'ien-Lung hergestellten Porzellanen in Verbindung zu setzen und sogar ganz ausdrücklich nur von einem Kien-Lung-nien-T'ang-yao zu sprechen. Doch glaube ich, wird T'ang wirklich schöpferisch nur zu der Zeit gewesen sein, als er in King-tê tschên selber, d. h. zur Zeit des Kaisers Yung-Tschêng, wenn auch noch in untergeordneterer Stellung, lebte und nicht in der folgenden, da er die kaiserliche Manufaktur nur von ferne beaufsichtigte und leitete. Keramische Arbeit läßt sich nicht per Distanz machen, das weiß jeder Keramiker.

895) Siehe Anm. 907.

896) Siehe die Listen in Bushell, Oriental ceramic Art.

897) Doch wurde das fên-ting nicht nachgebildet.

898) Siehe Hippisley a. a. O. S. 346ff.

899) Hippisley a. a. O. S. 347. A sketch of the history of ceramic Art in China. with a catalogue of the Hippisley collection of Chinese Porcelains S. 346.

900) Hobson, pott. a. porc. II S. 226.

901) Sehr interessant und lehrreich betreffs der Datierung der farbigen Glasuren dieser Zeit ist eine Sammlung gleicher kleiner Schalen mit den verschiedensten Glasuren der ehem. Sammlung Pander im Museum für Völkerkunde zu Berlin, die mit den verschiedenen Nien-haos dieser Zeit bis zur Gegenwart versehen sind. Doch fragt es sich sehr, ob diese nicht bisweilen auch auf spätere Erzeugnisse gesetzt worden sind.

902) Über die Bedeutung von mi-sê siehe Anm. 477.

903) Julien a. a. O. S. 111.

904) Hobson, pott. a. porc. I S. 119. Über diese Glasuren siehe d'Entrecolles S. 216.

905) Bushell, Oriental ceramic Art S. 196.

906) Siehe S. 253.

907) Es ist mir wenigstens kein mit diesen Farben bemaltes Stück bekannt, das die Marke dieses Kaisers trägt. Dennoch sollen in China viele Stücke dieser Art als Erzeugnisse erst dieser Zeit angesehen werden. Doch habe ich nie erfahren können, worauf sich diese Annahme gründet. Auffallend ist zwar, daß sich in der Dresdner Porzellansammlung so verhältnismäßig wenige Porzellane im Stil der „Rosa-Familie"

finden, doch ist bis jetzt nicht bekannt, wie lange König August der Starke, der 1733 starb, gesammelt hat (siehe auch S. 260).

[908]) Vielfach ist die seltsame Ansicht ausgesprochen worden, daß die Porzellane der „Rosagattung" eigentlich nur für Europa angefertigt worden sind. Dem widerspricht, daß sie in den erhaltenen Listen der damals an den kaiserlichen Hof gesandten Porzellane ausdrücklich erwähnt werden, dann auch, daß sie in der folgenden Periode (vgl. S. 266) in China ja geradezu Mode wurden.

[909]) Vielleicht nur noch in der Zeit Kaiser Tschêng Huas, siehe S. 178.

[910]) Der Name des Malers auf der hier Tafel 133 oben abgebildeten, im Britischen Museum befindlichen Tasse und einem anderen Stücke im Vict. u. Alb. Mus, der auch schon bei Jacquemart (Histoire de la porcelaine VIII Fig. 3, angegeben ist, mit der Jahreszahl 1724, heißt Pai Schi (tschan yen), d. h. Einsiedler des weißen Felsen. Da dieser Name häufig auf Cantoneser Emailarbeiten vorkommt, hier freilich nicht wie bei den Porzellanen in Verbindung mit Blumenmalereien (siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 211), sondern meist mit Landschaften, so kann es sich hier wohl nur um den Namen eines Malers handeln, nach dem in beiden Fällen kopiert worden ist. Auch ist der Name neben die Darstellungen gesetzt, wie es bei Gemälden der Fall zu sein pflegt, mit alleiniger Ausnahme einer Tasse und Untertasse im Britischen Museum, wo er sich am Boden befindet.

Ein weiterer Name auf Porzellanen dieser Art aus dieser Zeit ist dann Yang Lin aus Yü fêng (eine Stadt dicht bei King-tê tschên) (siehe Bushells Aufsatz Chinese eggshell Porcelains with Marks im Burlington Magazine 1900 Bd. IX S. 393 u. Hobson, pott. a. porc. II S. 212).

[911]) Derartige Stücke abgebildet bei Gulland a. a. O. II 664, Stücke mit gespritztem Blau Abb. 665—666.

[912]) Siehe Anm. 907.

[913]) So in der Dresdner Porzellansammlung eine ganze Reihe flacher Schalen mit kurzen, niedrigen Rändern, die nach dem Inventar derselben von 1721 damals noch nicht sich in derselben befanden.

[914]) In den in S. 250 erwähnten, von Bushell in seinem Oriental ceramic Art veröffentlichten Listen.

[915]) Hier befindet sich eine ganz besonders große Anzahl von Stücken mit derartigen Bemalungen.

[916]) Dies bekannte Stück der Dresdner Porzellansammlung hat bisher viel Kopfzerbrechen verursacht. Ich glaube, daß dies von Meißen später aufgenommene Schneeballenmotiv chinesischen Ursprungs ist, da die Schneeballenblüte ja ein recht altes chinesisches Dekorationsmotiv ist (wenn auch sonst mehr ein gemaltes) aber bis dahin nie ein europäisches. Die Idee aber, diese plastisch Porzellanen aufzulegen, ward in China vielleicht durch frühe Meißner Tassen, bei denen sich plastisch aufgelegte Blumen (zwar nur in Verbindung mit Zweigen) häufig finden, angeregt.

[917]) Hobson, pott. a. porc. II S. 227.

[918]) Diese Darstellung findet sich abgedruckt in der Übersetzung Bushells der T'ao schuo S. 7—30 und bei Julien a. a. O. S. 116ff.

[919]) Über die Porzellane dieser Zeit berichtet vor allem die von Julien übersetzte T'ao lu S. 109—111, dann aber ein großer Teil des übrigen Buches, da es ja um das Ende dieser Regierung abgefaßt ist. Ferner die T'ao schuo S. 4ff.

[920]) T'ao schuo S. 8 u. Julien a. a. O. S. 263.

[921]) Bushell, Oriental ceramic Art S. 330.

[922]) Von den so überaus zahlreichen Spielarten der farbigen Glasuren dieser ganzen Zeit haben die wichtigsten, d. h. am häufigsten vorkommenden, bei uns besondere Namen erhalten, die, meist von Sammlern und Händlern gegeben, natürlich wissenschaftlich keinen Wert besitzen, doch zur Klärung und Trennung dieses so reichen Gebietes dienen können. Deshalb seien die wichtigsten hier gegeben:

Rote Glasuren: Sang-de-bœuf-, Karmin-, zerquetschtes Erdbeer- (crushed strawberry), leberrote).

Braune Glasuren: Schokoladen-, Kastanien-, Bronze-, Kapuziner-, Kaffee-, Kaffee mit Milch- (café-au-lait, dead leaf)), Gemsenbraunfarbene, senffarbene.

Grüne Glasuren: dunkel- (gros vert), apfel-, gurken-, smaragd-, erbsengrüne, Teestaubglasuren.

Blaue Glasuren: dunkel (gros bleu, Mazarinblau), Himmel-, Türkis-, Pfauenblaue.

Gelbe Glasuren: kaiserlich-, zitronen-, schwefelgelbe.

Violette Glasuren: aubergine sowie schwarze.

Dazu kommen die Schattierungen des Eisenrots, das, weil „trocken", d. h. ohne Glasfluß, eingebrannt, aber keine Glasur darstellt, sowie wieder die einzelnen zu farbigen Gründen verwandten Farben der „Rosa-Familie", vor allem das Rosa selber, das bald als Rubin-, bald als Nelkenrot bezeichnet zu werden pflegt, oder in Anlehnung an einen sehr geschätzten Grund der Sèvresporzellane als Rose Dubarry oder auch rouge d'or.

[923]) Das geht aus der von Julien übersetzten, am Ende des 18. Jahrhunderts abgefaßten T'ao lu hervor, wo in Buch II u. III alle die Porzellane der alten Zeit aufgeführt werden, die bei Abfassung derselben in King-tê tschên nachgebildet wurden.

[924]) Julien a. a. O. S. 260.

[925]) Nach Bushells Übersetzung der T'ao schuo S. 20.

[926]) Nach Bushells Übersetzung der T'ao schuo S. 19.

[927]) Julien a. a. O. S. 263.

[928]) Diese Nachbildungen unterscheiden sich jedoch von ihren Vorbildern dadurch, daß bei letzteren die Blaumalerei, anscheinend an den Stellen, wo sie zu dick aufgetragen war, und sich nicht recht hat entwickeln können, kleine, schwärzliche, trockene Partien zeigt, die bei den Nachbildungen durch dunklere Striche nachgeahmt worden sind.

[929]) T'ao schuo S. 6.

[930]) Wenigstens scheinen sich hier Porzellane, die dieser Zeit zugeschrieben werden könnten, nur noch wenig zu finden.

[931]) Hier befindet sich ein größerer Bestand von solchen.

[932]) Von einer besonderen Gruppe dieser Porzellane nahm man früher an, daß sie nach Arbeiten der englischen Porzellanfabrik von Lowestoft hergestellt wären. Man sprach sogar in England von „Oriental Lowestoft". Doch ist diese Annahme jetzt völlig widerlegt.

[933]) Abgedruckt bei Jacquemart und le Blant, Histoire de la Porcelaine, Paris 1862 S. 31—34.

[934]) Siehe Anm. 915.

[935]) S. z. B. Hobson, pott. a. porc. II S. 255 u. 256. Auch hat sich im Britischen Museum ein mit einem englischen Wappen bemalter Teller erhalten mit der in Schwarz aufgebrannten Aufschrift am Boden: Canton in China 24 th. Jany 1791.

[936]) Gützlaff, Geschichte des chinesischen Reichs 1847 S. 750.

[937]) Hippisley a. a. O. S. 346.

[938]) Zahlreiche Stücke dieser Art befinden sich in den schwedischen Sammlungen, vor allem im Nationalmuseum und der Sammlung des Konsuls Wikander in Stockholm, in letzterer vor allem Stücke mit erstaunlich mannigfaltigen Adelswappen. Ein besonders eigenartiges Service ist hier das auch in dieser Sammlung, sonst im kgl. Schloß in Stockholm vertretene für den königlichen Hof angefertigte Gripsholmer Service, bei dem in der Mitte das königliche Wappen in Schmelzfarben, im übrigen die Kronen derselben in koboltblauer Malerei über die Flächen dekorativ verteilt sind (Abb. derselben in meinem Aufsatz: Keramische Sammlungen in Schweden im Jahrbuch f. Kunstsammler 1923).

[939]) So berichtet Breton, China, its costums usw. 1813 S. 55.

[940]) In England kam noch ein Zoll auf die Einfuhr ostasiatischen Porzellans hinzu. Siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 259.

[941]) Siehe Breton a. a. O. S. 49.

[942]) Diese war freilich wieder keine Glasur; es handelte sich auch hier vielmehr wieder um gespritzte eisenrote Gründe (s. S. 247).

[943]) Siehe die Angabe Scherzers, der in diesem Jahre King-tê tschên besuchte, in Vogt, Recherches sur les porcelaines chinoises (Bulletin de la société d'encouragement pour l'industrie nationale Paris 1900 S. 532).

[944]) Nach Scherzers Angabe in der in Anm. 943 genannten Abhandlung von Vogt a. a. O. S. 531.

[945]) Abgedruckt bei Bushell, Oriental ceramic Art S. 242 u. Hobson, pott. a. porc. II 268.

[946]) Siehe Vogt, Recherches sur les porcelaines chinoises (Bulletin d. la société d'encouragement pour

l'industrie nationale Paris 1900 S. 569ff., wo über die Untersuchung der von Scherzer damals aus China mitgebrachten Glasurproben berichtet wird.

947) Nach Angaben eines mir vorgelegten Gutachtens eines Sachverständigen in China über eine chinesische Vase.

948) Hobson, pott. a. porc. I S. 155 nach einem Konsularbericht aus diesem Jahre 1905.

949) Manche dieser Nachbildungen sind wirklich ganz ausgezeichnet gelungen. So besitzt das Britische Museum in London eine moderne Nachbildung eines Tellers in dem S. 245 erwähnten Stil der „grünen Familie" der frühen K'ang-Hi-Zeit, der wirklich kaum noch von seinem Vorbilde zu unterscheiden ist, desgleichen die Dresdner Porzellan eine Deckeldose gleichen Stils, von der dasselbe zu sagen ist, sowie eine Schale mit gespritztem blauem Grund, der ganz genau so ausgefallen ist, wie dies zur Zeit jenes Kaisers zu geschehen pflegte.

950) Siehe Anm. 193.

951) Derartige Stücke werden jetzt auch viel in Japan nachgemacht. Sie scheinen sich aber von den echten Stücken durch ein zwar sehr lebhaftes, aber doch nicht die Spielart dieser Zeit zeigendes Kobaltblau zu unterscheiden.

952) Diese ganze Keramik ist auch bei uns bisher z. T. noch sehr wenig beachtet worden. Der erste Versuch einer Zusammenfassung findet sich in Hobsons Werk, pottery and porcelain. Eine Sammlung von nicht Porzellan darstellenden keramischen Erzeugnissen stellt die von Macomber in Boston dar, die einzige, die bis jetzt wohl vorhanden, über die auch ein, freilich ganz ungenügender, Katalog erschienen ist: the Macomber: Collection of Chinese Pottery, Boston 1909.

953) Julien a. a. O. S. 31.

954) Julien a. a. O. S. 31—33.

955) Hobson, pott. a. porc. I S. 198.

956) Julien a. a. O. S. 24.

957) Julien a. a. O. S. 26.

958) Julien a. a. O. S. 32. Jetzt befinden sich in dieser Provinz große und wichtige Töpfereien zu Po-schan hien im Bezirk Ch'ing-tschou fu, von denen 1878 auf der Pariser Weltausstellung glasierte und „rote" Waren ausgestellt waren. Siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 188. Dann gab es damals anscheinend auch Betriebe zu Yen-tschên tschên und Süantschou, siehe Anm. 1016 und Julien a. a. O. S. 23.

959) Das ergibt sich daraus, daß Stücke aus derselben Form bald weiß, bald rahmfarbig, letzteres auch in ungleichem Maße ausgefallen sind, wie man dies z. B. in der Dresdner Porzellansammlung, leicht erkennen kann.

960) Über diese Erzeugnisse siehe Julien a. a. O. S. 29 u. 128 u. T'ao schuo S. 51, wo von unterm Kien-yao von Buddhastatuen die Rede ist, die wohl durch Verwechslung als Erzeugnisse im Kien-yao angeführt werden; dann die K'ang-Hi Encyclopaedie (siehe Hobson, pott. a. porc. II S. 109), sowie d'Entrecolles S. 183 (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo).

Auch heute besteht zu Tê-hua noch eine äußerst rege Fabrikation, die aber ihren Charakter sehr verändert zu haben scheint, da jetzt nur von Töpfereien die Rede ist, die auch bemalt werden. Siehe Brinkley a. a. O. IX S. 273 u. Hobson, pott. a. porc. II S. 114.

961) Hobson, pott. a. porc. II S. 109.

962) Siehe Bushell, Chinese Art II S. 30 u. Oriental ceramic Art S. 314 und die in Anm. 960 erwähnte Stelle der T'ao lu S. 51, wo nach der 1387 abgefaßten, 1459 erweitert herausgegebenen Ko ku yao lun unter den Erzeugnissen hier schon besonders schöne Buddhafiguren gerühmt werden. Außerdem scheinen damals dort sehr fein gestaltete Pfeifen aus weißem Porzellan hergestellt zu sein, von denen stets nur eine oder zwei von hundert einen reinen Ton ergeben haben sollen. Doch ist nicht ganz klar, wann dies geschehen, da die Stelle einem Werk entnommen ist, das nach Bushell dem Anfang des 18. Jahrhunderts angehören soll, sie sich in der T'ao lu jedoch in dem von den Sungerzeugnissen handelnden Abschnitt findet.

963) Datierungsmarken finden sich hier nur selten, darunter auch solche des Kaisers Süan-Tê (1426—1435), die nach Hobson, pott. a. porc. II S. 116 jedoch nicht echt sein sollen. Daneben kommen auch Töpfermarken vor, die aber wegen der dicken Glasur meist nicht entzifferbar sind.

[964]) Ähnliche großmustrig durchbrochene Arbeiten sind (und wahrscheinlich gleichfalls in der Mingzeit) in Korea angefertigt. (Siehe Zimmermann, Koreanische Kunst Taf. XII.)

[965]) Abbildung eines solchen bei Hobson, pott. a. porc. II Taf. 87. Mehrere dieser Stücke auch in der Dresdner Sammlung. Sie sind früher mit Unrecht wegen ihrer altertümlichen Erscheinung meist in die Mingzeit gesetzt worden.

[966]) Hobson, pott. a. porc. II S. 112. Dazu dürften jedoch kaum die von Hobson erwähnten Bierkrüge und Becher mit Henkeln gehören, von denen sich die eine recht große Anzahl in der Dresdner Sammlung befinden, die früher irrtümlicherweise für Erzeugnisse von Tschirnhausen, dem Vorläufer Böttgers gehalten wurden. Dagegen spricht schon ihre starke Abweichung untereinander in der Masse, sowie ihr teilweise geringes Gelungensein, was eher auf europäische Versuchsstücke schließen läßt.

[967]) Siehe Anm. 962.

[968]) d. h. wieder Hunde des Foh oder Buddha.

[969]) Siehe Doolittle, Social Life of the Chinese, New York 1867.

[970]) Hobson, pott. a. porc. II S. 109 u. 111.

[971]) d'Entrecolles S. 183 (in Bushells Übersetzung der T'ao schuo).

[972]) Wenigstens finden sich in der Dresdner Sammlung einige Becher, die unten am Boden einen kobaltblauen Ring zeigen. Daneben scheinen nach Hobson, pott. a. porc. II S. 115 auch Stücke mit bunten Farben vorzukommen.

[973]) Hobson, pott. a. porc. II S. 108.

[974]) Abgebildet bei Perzynski, Towards a grouping of Chinese Porcelain (Burlington Magazine XVIII S. 30 Taf. 1 rechts).

[975]) Hobson, pott. a. porc. I S. 167.

[976]) Bushell, Chinese Art II S. 13.

[977]) Julien a. a. O. S. 34. Die Stelle ist freilich sehr unklar, da sie sich in der Hauptsache auf die Cantoneser Emailarbeiten beziehen dürfte. Doch dürfte sich das bei Julien in Absatz 3 Angegebene wohl auf die dort angefertigten keramischen Arbeiten beziehen.

[978]) Julien a. a. O. S. 34 u. 44.

[979]) Die neueren Erzeugnisse zeigen wenigstens eine recht glänzende Glasur.

[980]) Abgebildet bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 47.

[981]) Über diese Erzeugnisse handelt vor allem ein im 17. Jahrhundert abgefaßtes Werk Yang-hsien ming hu hsi, d. h. Geschichte der Teetöpfe von Yang-hsien, dem alten Namen für Yi-hing (siehe Bushell, Oriental ceramic Art p. 318), weiter ein kurzes, von Brinkley (a. a. O. IX S. 355—363) übersetztes japanisches Werk.

[982]) Hiang a. a. O. Tafel 44 u. 45.

[983]) Ursprünglich bezeichnete dieser Name eine wohlriechende Töpferei aus Zentral- und Südamerika, das später in Portugal und Spanien nachgebildet wurde. Siehe Solon, The noble Buccaros (North Staffordshire Literary and Philosophie Society's Proceedings 1896.

[984]) So wurden sie z. B. in dem ersten Inventar der Dresdner Porzellansammlung aus dem Jahre 1721 bezeichnet.

[985]) Auch diese Erzeugnisse tragen vielfach Marken. Siehe die letzten, von mir herausgegebenen Auflagen von Graesse, Führer für Sammler von Porzellan und Fayence, Steinzeug, Steingut usw. Berlin.

[986]) Bisweilen kommen auch, gerade wie beim Böttgersteinzeug, weiche, d. h. wohl. wie dieses dann, zufällig schwächer gebrannte Stücke vor.

[987]) Gelegentlich kommen auch nach Art der Böttgersteinzeuge ganz geschliffene Stücke vor, so ein kleiner, vor einiger Zeit erworbene Teetopf in der Dresdner Sammlung. Ob diese in China geschliffen worden sind oder erst nachträglich in Europa, ist schwer zu entscheiden. Doch befindet sich im Besitz von Herrn Paul Kurnik in Neubabelsberg bei Potsdam ein Teetopf, in dem ganz richtig und deutlich chinesische Schriftzeichen eingeschnitten sind, was wohl schließen läßt, daß diese Technik auch in China selber an diesem Erzeugnis ausgeübt worden ist.

[988]) So nannte wenigstens Böttger seine Nacherfindung „Jaspisporzellan". Siehe Zimmermnan, Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans, Berlin 1908, S. 46.

[989]) Siehe Zimmermann, Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans, Berlin 1908, S. 126.

[990]) Stücke dieser Art z. B. im Landesmuseum zu Gotha.

[991]) Daneben befindet sich in der Dresdner Sammlung auch ein kleinerer, wahrscheinlich dem Ende dieses Jahrhunderts angehörender Teetopf mit ganz eigenartigen, leicht plastisch aufliegenden, „trocken" (d. h. ganz ohne Schmelz) eingebrannten Farben.

[992]) Hobson, pott. a. porc. I S. 177.

[993]) Siehe Hobson, pott. a. porc. I S. 182.

[994]) Julien übersetzt: veines, Hobson: markings.

[995]) Die Namen der beiden Schwestern im besonderen waren: Ta-Hsiu (d. h. die ältere Hsiu) und Siao-Hsiu (d. h. die jüngere Hsiu).

[996]) Hobson, pott. a. porc. I S. 187 u. 202.

[997]) Hobson, pott. a. porc. I S. 200.

[998]) Hobson, pott. a. porc. I S. 199.

[999]) Hobson, pott. a. porc. I S. 201.

[1000]) Abbildung eines solchen Topfes bei Hobson, pott. a. porc, I Taf. 58 Nr. 1. Nachbildungen solcher Stücke werden in Japan gemacht.

[1001]) In dieser Sammlung befinden sich eine größere Anzahl von derartigen Stücken.

[1002]) Auch von diesen Stücken befinden sich Beispiele im Bremer Museum für Völkerkunde.

[1003]) Eine solche Vase auch ausgestellt auf der 1910 veranstalteten Ausstellung des Burlington fine Arts Club.

[1004]) Abbildung eines solchen Stückes bei Hobson, pott. a. porc. I Taf. 58 Fig. 2.

[1005]) Zwei Töpfe dieser Art mit jedesmal verschiedener Glasur in der Dresdner Sammlung. Ferner daselbst eine grüne Teekanne in Pfirsichform, neben der eine gleiche, innen braun und gelb glasiert, vor einiger Zeit im Kunsthandel vorkamen.

[1006]) Abbildung eines solchen bei Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte II S. 266.

[1007]) Hobson, pott. a. porc. I S. 200 u. 202. Von diesen bestanden die zu Liu-li-chü anscheinend schon seit der Mongolenzeit.

[1008]) Daß diese Stücke wirklich schon der Mingzeit angehören, dürfte daraus hervorgehen, daß sich ein Stück dieser Art auch in dem S. 176 erwähnten, an Gustav Adolf in Augsburg geschenkten, jetzt in Upsala aufbewahrten Hainhoferschen Kunstschrank befindet.

[1009]) Die in Chicago befindlichen Stücke stammen sämtlich von den Philippinen, die des Britischen Museums von Borneo. Über erstere ist erschienen: Fay-Cooper Cole, Chinesische Pottery in the Philippines (Field Museum of Natural History, Publikation 162.) Chicago 1912. Über die in Sumatra vgl. Maaß, Altchinesisches Porzellan von Zentral-Sumatra und H. Ling Roth, The Natives of Sarawak and British North Borneo II S. 284, A. W. Neuwenhais, Quer durch Borneo, Hose u. Mc. Dougall. The Pagan Tribes of Borneo I sowie A. B. Meyer.

[1010]) Laufer hält diese freilich (Fay Cooper Cole a. a. O. S. 27) für japanische Arbeiten. Doch stimmen die Farben durchaus mit denen der chinesischen Porzellane aus dem Ende der Ming- oder der Anfangszeit des Kaiser K'ang-Hi überein, dagegen durchaus nicht mit denen älterer japanischer Porzellane.

[1011]) Nach Hirth, Ancient porcelain S. 55 sollen in Borneo mit Drachen verzierte Töpfe in der Mingzeit zur Bestattung von Toten verwandt worden sein. Auch diesen Stücken werden wieder vielfach wunderbare Gaben angedichtet. Fay-Cooper Cole a. a. O. S. 12.

[1012]) Abgebildet bei Fay-Cooper-Cole Taf. IV.

[1013]) Heute werden von den Chinesen in Borneo selber Töpfereien angefertigt.

[1014]) Julien a. a. O. S. 127 u. Hobson, pott. a. porc. II S. 107.

[1015]) Bei allen diesen berichtet die T'ao lu, daß sie damals noch weiter arbeiteten.

[1016]) Hobson, pott. a. porc. I S. 200. Da hier berichtet wird, daß die Einwohner ihre Kunst von ihren Vorfahren geerbt hätten, so kann man hier wohl auch schon einen größeren Betrieb für die Mingzeit annehmen.

[1017]) Über Ts'etschou siehe Julien a. a. O. S. 31. Daneben ist Julien a. a. O. S. 28 von Erzeugnissen die Rede, die damals im ganzen Distrikt Hing-tai in der Provinz Tschili angefertigt wurden, wo schon

in der T'angzeit mit die besten Erzeugnisse hergestellt wurden (s. S. 44). Auch hier scheint es sich auch jetzt wieder um weiße Porzellane gehandelt zu haben, die aber jetzt mit Blaumalereien versehen waren.

[1018]) Hobson, pott. a. porc. I S. 199.

[1019]) Hobson, pott. a. porc. I S. 198.

[1020]) Hobson, pott. a. porc. I S. 200 u. 202.

[1021]) Zahlreiche Stücke vom Sommerpalaste befinden sich im Berliner Kunstgewerbemuseum, desgleichen auch solche von diesem wie anderen Palästen im Britischen Museum.

[1022]) d'Entrecolles S. 203.

[1023]) Einen Überblick über diese hat Wells William in dem Chinese Commercial Guide 1863 sowie die Pariser Weltausstellung von 1878 gegeben. Sammlungen von solchen der letzten Zeit, von Laufer in China angelegt, befinden sich im Field Museum in Chicago und im Naturhistorischen Museum zu New York.

[1024]) Weiteres über die Kunst des chinesischen Porzellans siehe in meinem Aufsatz Chinesische Porzellankunst in Kunst u. Künstler Bd. IV 1905, sowie in der ersten Auflage vorliegenden Werkes.

[1025]) Über die Natur des chinesischen Porzellans sind wir bisher ganz ausschließlich durch die Arbeiten französischer Chemiker aufgeklärt worden und zwar ausschließlich durch die Techniker der Staatsmanufaktur zu Sèvres. Die ersten Arbeiten waren die von Ebelmen und Salvétat in den Annales de Chémie et Physique 1850 3. série t. XXXI p. 257, sowie des letzteren Abhandlung in Juliens Histoire et Fabrication de la porcelaine chinoise. Ihnen folgte die wichtige Arbeit von Vogt, Recherches sur les porcelains chinoises 1900 im Bulletin de la société d'encouragement pour l'industrie nationale, Tome V serie 5. No. 4 S. 530ff. Über die Technik des Porzellans in King-tê tschên wissen dagegen die chinesischen Quellen vieles zu berichten. Siehe Julien a. a. O. S. 116—274, Bushells Übersetzung der T'ao schuo S. 7—30 u. S. 65—76. Daneben findet sich noch manches in Bushell's Oriental ceramic Art. Dazu kommen dann die so wichtigen inhaltreichen Angaben d'Entrecolles.

[1026]) Leider besteht noch heute immer unter den Vertretern der keramisch-technischen und Kunstwissenschaft ein großer Unterschied bei Anwendung des Wortes „Weichporzellan". Während erstere dasselbe in obigem Sinne anwenden, dient es für letztere lediglich zur Bezeichnung jenes bekannten, sogenannten „Frittenporzellans", das im 16. Jahrhundert zunächst als sogenanntes Mediciporzellan in Italien, dann im 18. Jahrhundert vor allem in Frankreich hergestellt worden ist, aber gar kein wirkliches kaolinhaltiges Porzellan, sondern nur eine Art Glasmasse darstellt. Da diese Abweichung der Bezeichnung bereits zu recht großen Irrtümern geführt hat, wäre es sehr erwünscht, wenn auch die Kunstwissenschaft „Frittenporzellan" nicht mehr als „Weichporzellan" bezeichnen würde.

[1027]) Bushell, Oriental ceramic Art S. 101.

[1028]) T'ao schuo S. 66. Julien a. a. O. S. 119.

[1029]) Julien a. a. O. S. 248.

[1030]) T'ao schuo S. 7 u. Julien a. a. O. S. 116 u. 254.

[1031]) Vogt a. a. O. S. 536.

[1032]) d'Entrecolles a. a. O. S. 212.

[1033]) Siehe Anm. 1026.

[1034]) Vogt a. a. O. S. 541.

[1035]) Hobson, pott. a. porc. I S. 147.

[1036]) Diese wie die folgenden Lager von Porzellanerde werden bei Julien a. a. O. S. 127 nach einer Quelle a. d. Ende des 17. Jahrhunderts aufgeführt.

[1037]) T'ao schuo S. 66.

[1038]) T'ao schuo S. 8 u. 66 u. Julien a. a. O. S. 118.

[1039]) Wie ich in der ersten Auflage dieses Werkes schon seinerzeit bemerkt habe, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Père d'Entrecolles in seinen sonst so verdienstvollen und interessanten Berichten über die Porzellanfabrikation zu King-tê tschên merkwürdigerweise die beiden Hauptbestandteile des Porzellans völlig verwechselt und als „Kaolin" das bezeichnet hat, was seinen unschmelzbaren Bestandteil darstellt, sowie als Petuntse, was diesem als Flußmittel beigesetzt wird. Das geht deutlich aus allen Berichten hervor, die die Chinesen selber über die Zusammensetzung des Porzellans gegeben haben.

Am klarsten wohl aus den in den T'ao schuo S. 7ff. abgedruckten Erklärungen T'ang Yings zu den ihm 1743 vom Kaiser Kien-Lung übersandten zwanzig Darstellungen der Porzellanfabrikation (s. S. 263). Hier werden ganz deutlich die in Ziegelsteinform gepreßten, gereinigten, und durchgearbeiteten „Steine" von K'imen (s. S. 305) als pai tun bezeichnet (siehe T'ao schuo S. 7) und die diese dann als die zeitlich dritte Erde bezeichnet, die nach der berühmten von den Ma-ts'angbergen (s. S. 305) und der von Wu-mênt'o (s. S. 66) zur Porzellanfabrikation benutzt ward (T'ao schuo S. 8). Daß es sich bei diesen allen aber um die Porzellanerde und nicht um die Flußmittel gehandelt hat, geht u. a. daraus deutlich genug hervor, daß in der am Ende des 17. Jahrhunderts herausgegebenen Encyclopädie (siehe Julien a. a. O. S. 127 und Hobson, pott. a. porc. II S. 107 K'himen unter den Orten mit aufgezählt wird, die allein damals die o-t'u genannten weißen Erden geliefert hätten. Auch ist die Erde von K'imen bei uns untersucht und als das befunden worden, was wir „Kaolin" nennen, mithin als mineralische Porzellanerd-(Vogt a. a. O. S. 536). Als zweiten Bestandteil, der dann nur noch der schmelzbare sein kann, gibt die T'ao schuo dann Erden an, die Kaoling, Yü-hung und Tsien-nan genannt werden. Von diesen wird der Kaoling dann noch zum Überfluß in der soeben erwähnten Encyclopädie (siehe Julien a. a. O. S. 129) als nicht „klebrigem Reis" gleichend, geschildert, während der andere, wie „klebriger" dazu weich und geschmeidig wäre. Diese Unterscheidung ist in der Tat so auffallend, und steht so im Widerspruch zu dem, was man auf Grund der d'Entrecolleschen Anwendung dieser beiden Bezeichnungen erwarten müßte, daß schon Salvétat, der Chemiker der Sèvres-Manufaktur, als er Juliens Werk, in dem sich diese Stelle abgedruckt findet, mit chemischen Erläuterungen begleitete (auf S. 129), die Bemerkung hinzuzufügen für nötig hielt, daß man demnach den in China verwandten Porzellanerden, sowie auch den unsrigen ganz mit Unrecht die Bezeichnung Kaolin gegeben, sowie die Flußmittel pe-tun-tse genannt hätte, eine Bemerkung, die dann freilich ganz ohne Beachtung geblieben ist, so daß beide Bezeichnungen sich bisher immer weiter im Sinne d'Entrecolles erhalten haben und leider wohl auch weiter erhalten werden.

1040) Julien a. a. O. S. 247, 249 u. 265.

1041) T'ao schuo S. 65.

1042) So Salvétat bei Julien a. a. O. S. 117 Anm. 1.

1043) Julien a. a. O. S. 123.

1044) So d'Entrecolles, siehe in Bushells Übersetzung der T'ao schuo S. 186.

1045) So d'Entrecolles, in Bushells Übersetzung der T'ao schuo S. 212.

1046) Vogt a. a. O. S. 538.

1047) Vogt a. a. O. S. 540 u. 541.

1048) Julien a. a. O. S. 251.

1049) Julien a. a. O. S. 255.

1050) Siehe Anm. 1039.

1051) Julien a. a. O. S. 249 u. 252.

1052) Julien a. a. O. LXXXIV u. Vogt a. a. O. S. 553.

1053) Vogt a. a. O. S. 542.

1054) Daß man die Porzellanerde weder, wie man dies Jahrhunderte lang bei uns geglaubt hat, ein Jahrhundert lang trocknen ließ, dürfte wohl nichts als Legende gewesen sein, für die nicht die geringsten Beweise vorliegen. Dagegen wird einmal berichtet, daß man am Anfange der Mingzeit (Julien a. a. O. S. 88) die aufgedrehten, noch unglasierten Vasen ein ganzes Jahr hätte trocknen lassen und dann noch einmal abgedreht und dann glasiert hätte.

1055) Nach Bushell heißen alle zur Porzellanherstellung verwandten Erden tun, siehe seine Übersetzung der T'ao schuo S. 7. Die Endsilbe tse bedeutet dann nach Julien a. a. O. S. 116 eine Verkleineruug, einen Teil, in diesem Fall also die oben S. 307 erwähnten ziegelsteinartigen Stücke.

1056) Nach d'Entrecolles (T'ao schuo S. 190).

1057) T'ao schuo S. 66 (so bei den großen Drachenkübeln der Mingzeit) u. Vogt a. a. O. S. 558.

1058) Vogt a. a. O. S. 553ff. vor allem wenn einige nicht so leichtflüssig waren.

1059) Julien a. a. O. S. 255.

1060) Bushell a. a. O. S. 101.

1061) d'Entrecolles S. 198.

[1062]) Bushell, Oriental ceramic Art S. 101.

[1063]) T'ao schuo S. 66.

[1064]) Julien a. a. O. S. 131 u. 249 in Bushells T'ao schuo S. 9 u. 10 und d'Entrecolles (Bushell S. 188).

[1065]) d'Entrecolles S. 188.

[1066]) Julien a. a. O. S. 133.

[1067]) T'ao schuo S. 10

[1068]) Julien a. a. O. S. 234.

[1069]) Julien a. a. O. S. 214.

[1070]) Julien a. a. O. S 234

[1071]) Julien a. a. O. S. 214.

[1072]) Julien a. a. O. S. 234.

[1073]) Julien a. a. O. S. 163.

[1074]) d'Entrecolles S. 198 u. Julien a. a. O. S. 166.

[1075]) T'ao schuo S. 21, Julien a. a. O. S. 163, d'Entrecolles S. 198.

[1076]) Julien a. a. O. S. 164.

[1077]) In der T'ang- oder Sungzeit gab es neben solchen aus Ziegeln auch welche, die nur aus Erde bestanden (Julien a. a. O. S. 20). Allerdings steht nicht fest, ob in ihnen Porzellan gebrannt wurde.

[1078]) Siehe Julien a. a. O. S. 164 Taf. XI.

[1079]) T'ao schuo S. 75.

[1080]) d'Entercolles S. 200.

[1081]) Siehe Zimmermann, Koreanische Kunst, Abb. auf S. 18.

[1082]) Bushell, Oriental ceramic Art S. 101.

[1083]) T'ao schuo S. 76.

[1084]) Julien a. a. O. S. 167.

[1085]) T'ao schuo S. 75.

[1086]) So Hobson a. a. O. II S. 100. Worauf diese Annahme fußt, ergibt sich freilich aus seiner Angabe nicht.

[1087]) T'ao schuo S. 25.

[1088]) T'ao schuo S. 74.

[1089]) Beispiele dieser Art finden sich in dem in Anm. 985 angegebenen Markenbuch.

[1090]) Mehrere Marken dieser Art in dem in Anm. 985 genannten Markenbuch.

[1091]) Über die Zahlenmarken des Kün-yaos siehe S. 131 u. 133.

REGISTER.

G. Pätz'sche Buchdruckerei Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.